البدیع

(محسناتِ شعری کا انتقادی جائزہ)

سیّد عابد علی عابد

مجلسِ ترقّیِ ادب

کلب روڈ ۔ لاھور

البدیع

(محسناتِ شعری کا انتقادی جائزہ)

سیّد عابد علی عابد

مجلسِ ترقّیِ ادب

کلب روڈ۔ لاہور

طبع اول : مارچ ۱۹۸۵ء

تعداد : ۱۱۰۰

ناشر : احمد ندیم قاسمی
ناظمِ مجلسِ ترقی ادب، لاہور

طابع : ایس - ایم - اظہر رضوی

مطبع : اظہر سنز پرنٹرز، ۱۰۸ - لٹن روڈ، لاہور

فہرست

عنوان	صفحہ

عنوان — صفحہ

عنوان			صفحہ

عنوان — صفحہ

عنوان	صفحه

عنوان	صفحہ

عنوان	صفحہ

باب اول

معانی ، بیان اور بدیع کا باہمی رشتہ

اظہار اور ابلاغ :

علومِ شعریہ کے مطالعے کے سلسلے میں جو بات قاری کو سب سے زیادہ پریشان کرتی ہے ، وہ یہ ہے کہ اساتذۂ متقدمین کے ہاں معانی ، بیان اور بدیع سے یوں بحث کی گئی ہے گویا ان کا دائرۂ کار بالکل علیحدہ علیحدہ ہے ۔ اس کے علاوہ بہ امتداد زماں ہم خود بھی معانی ، بیان اور بدیع اور علومِ شعریہ کی دوسری شاخوں کی اصطلاحات سے بیگانہ ہوتے چلے گئے ہیں ۔ اس پر یہ اضافہ کر لیجیے کہ آج کل جو شخص علوم شعریہ کی مختلف شاخوں سے بحث کرنا چاہتا ہے ، اسے مغرب کے نظریات کو بھی ملحوظ خاطرِ رکھنا پڑتا ہے ۔

اساتذۂ متقدمین اور حال کی تحقیقات کے درمیان جو بعد بہ ظاہر نظر آتا ہے ، غور کرنے سے کم ہو جاتا ہے ، اور مشرق و مغرب کے اصول انتقاد میں کسی حد تک تطبیق ممکن ہی نہیں ، بہت معنی خیز ہو جاتی ہے[1] ۔ عصر حاضر کے کچھ بزرگ ایسے بھی ہیں جو اگرچہ مغرب کی موشگافیوں سے شخصاً آگاہ نہیں لیکن انھوں نے مسایلِ شعریہ مثلاً تخلیق و تخیل کے مباحث میں ایسی باتیں کہی ہیں جو بہت حد تک مغرب کے نکتہ طرازوں کے بیانات سے مشابہ ہیں[2] ۔ ان میں

---

۱ - دیکھیے ''انتقاد'' مشرق اور مغرب کے پیمانوں کی تطبیق کے مباحث ۔

۲ - دیکھیے مرأت الشعر ۔

کہنے کو جان اور روح کہا مگر مجسم و مصور کہنا پڑا . . .
اس لیے معانی سے پہلے الفاظ کی بحث ناگزیر ہے ۔ سنا ہوگا کہ عاشقان معانی ، حسن الفاظ کی طرف نگاہ اٹھا کر نہیں دیکھتے اور حسن الفاظ کے دلدادہ معانی کو نظر انداز کر جاتے ہیں ، مگر یہ دونوں باتیں افراط و تفریط کی ہیں[1] ، ورنہ معانی بغیر الفاظ کے کہاں ۔ اور الفاظ کی ترکیب و تالیف میں اگر معانی کی روح نہیں تو وہ کس کام کے ۔ مقصود بالذات کلام کا معانی ہوتے ہیں اور ہونے چاہئیں ۔ بعض اوقات لفظ سلیس بھی ہوتا ہے اور مانوس بھی لیکن ترکیب میں ناہموار ہو جاتا ہے . . . . عرب کے نزدیک از روئے صناعت شعر کی دو قسمیں ہیں : مطبوع و مصنوع ۔ مطبوع وہ کلام کہلاتا ہے جو شاعر نے بے ساختہ اور برجستہ کہا ہو جسے ہم اپنی زبان میں ''آمد'' سے تعبیر کر سکتے ہیں ۔ اور مصنوع وہ کلام ہے جو شاعر بہ غور و فکر کہے ۔ لفظ لفظ پر نظر ڈالے کہ کہیں کوئی سقم تو نہیں رہ گیا ۔ جو کہنا تھا صحیح صحیح ادا ہوگیا (یہ الفاظ بہ طور خاص ملحوظ خاطر رہیں) . . . ابن رشیق نے باب اللفظ و المعنی میں لکھا ہے : بعض لوگ الفاظ کو معنی پر ترجیح دیتے ہیں ۔ وہ کئی گروہوں میں منقسم ہیں ۔ ایک جماعت عرب (جاہلیت) کے انداز پر شکوہ الفاظ بلا تکلف کی طرف مائل ہے ، جیسے کسی کا قول ہے ''جب ہم کو مضری[2] طیش آتا ہے تو پردۂ آفتاب پھاڑ ڈالتے ہیں ، یہاں تک کہ خون برسنے لگے . . . .'' دوسرا گروہ بقول ابن رشیق کے وہ ہے جو معانی

---

۱ ۔ آگے چل کر جیسا کہ میں بیان کروں گا ، مرأت الشعر میں مصنف خود اپنے قول کی معناً تکذیب کریں گے ۔

۲ ۔ قبیلۂ مضر سے منسوب ۔

کو الفاظ پر ترجیح دیتا ہے ۔ اس زمرے میں متنبّی اور ابن الرومی کا نام لیا گیا ہے ۔ اور متنبی کی نسبت لکھا ہے کہ وہ زبان پر شاہانہ حکومت رکھتا تھا ۔ اس شاہانہ حکومت سے غالباً اس زمانے کی استبدادی حکومت مراد ہوگی ۔ الفاظ و تراکیب پر انھوں نے جو ستم ڈھایا ، کسی کی کیا مجال کہ دم مار سکے ۔ اگر عاشقان معانی کو یہی بات پسند ہے تو ان کو مبارک ہو ۔ ہم اس کے قایل نہیں . . . ابن رشیق ترصیعِ الفاظ و معانی کے باب میں مذکورہ بالا اختلاف رائے بیان کرنے کے بعد لکھتا ہے کہ اکثر کی رائے یہ ہے کہ شاعری میں الفاظ و صناعت الفاظ کو معانی پر ترجیح ہے ۔ دلیل یہ کہ معانی کے لحاظ سے عالم و عامی سب برابر ہیں ۔ خیال سب کے پاس موجود ہوتے ہیں ۔ جو چیز ان کو شعریت کا جامہ پہناتی ہے وہ الفاظ کی جودت ، بیان کی سلاست و متانت ، ترکیب و تالیف کی خوبی ہے، اور یہ تمام باتیں تعلق رکھتی ہیں الفاظ اور صناعت لفظی سے . . . . . . اگر شاعر معانی کو رقیق و متین ، شیریں و آبدار ، مانوس و معلوم الفاظ اور رواں و خوش نما تراکیب میں ادا نہیں کر سکتا تو معانی کی کوئی قدر و منزلت نہیں ہوتی . . . . اس دلیل کا ماحصل یہی ہے کہ شاعری میں معانی پر الفاظ کو ترجیح حاصل ہے ۔ میں کہتا ہوں (یعنی صاحب ''مرأت الشعر'' مولانا عبدالرحمٰن) کہ جب معانی عام ہیں یا خیال موجود تو شاعری غیر از صناعت لفظی نہیں ۔ بے شک یہ مسلم ہے کہ مقصود کلام ہونے کے لحاظ سے معانی مقدم ہوتے ہیں لیکن معانی کو ہر شخص اپنے کلام کے ذریعے ادا کرتا ہے ۔ اس میں کسی کی خصوصیت نہیں ۔ مگر شاعر ان کے طریقۂ ادا کو کمال صناعت کے درجے تک پہنچاتا ہے اور جب یہ صنعت تمام تر لفظی ہے تو شاعری میں الفاظ کو معانی پر ترجیح ہونی ہی چاہیے ۔ ذیل کے اشعار میں معانی کی صناعی نہ پاؤ گے مگر دیکھو گے کہ

حسنِ الفاظ اور حسنِ ادا نے ان کو کس قدر دلکش اور دلفریب بنا دیا ہے:

پھر وضعِ احتیاط سے رکنے لگا ہے دم
برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کیے ہوئے

مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس
زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے

پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں
سر زیرِ بارِ منتِ درباں کیے ہوئے

جی چاہتا ہے پھر وہی فرصت کہ رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے

غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے
بیٹھے ہیں ہم تہیۂ طوفاں کیے ہوئے

بعینہ یہی مسلک ابن خلدون کا ہے - وہ لکھتا ہے کہ ''ادائے معنی کے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک بات کو کئی کئی طرح سے ادا کرنا شاعرانہ کمال ہے - گویا معانی پانی ہیں اور الفاظ کی ترکیب بہ منزلۂ گلاس - گلاسوں میں کوئی سیمیں ہے کوئی ، طلائی کوئی خزف کا ہے کوئی صدف کا ، کوئی پتھر کا ہے کوئی کانچ کا - پانی یعنی معانی بہرحال وہی ایک ہیں . . . گلاسوں کی رنگارنگی ایک لطف مزید دے جاتی ہے -" ابن خلدون کے اس بیان پر (عبدالرحمٰن کا کہنا ہے) مغاربہ مستشرقین بلکہ بعض واجب الاحترام مشارقہ نے بھی اعتراض اور سخت اعتراض کیا ہے - میں کہتا ہوں دنیا کا وہ کون سا شاعر ہے جس کو ایک خیال کا مکرر بلکہ بارہا اعادہ نہ کرنا پڑا ہو ، یا اور شاعروں کے باندھے ہوئے مضمون کو خود باندھنے کی ضرورت نہ پیش آئی ہو . . . جب اعادہ ناگزیر ہے تو کیا اعادۂ خیال کے وقت

وہی برتا ہوا انداز بیان کام میں لانا اور وہی اپنا یا پرایا آگلا ہوا نوالہ منہ میں رکھ لینا کوئی پاکیزہ مزاجی اور عالی ہمتی کی بات ہے . . . ؟ شاعر وہ ہیں جو کہتے ہیں :

"اک پھول کا مضموں ہو تو سو طرح (رنگ) سے باندھوں"

اس اقتباس میں انیس کے مصرع میں طرح، کے بعد میں نے واوین میں 'رنگ، لکھ دیا ہے کہ یہی لفظ اصل مرثیے میں استعمال ہوا ہے - یعنی :

گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

میں نے حاشیے میں عرض کیا تھا کہ صاحب مرأت الشعر عملاً اپنے قول کی خود تکذیب کریں گے - آپ نے دیکھا وہ پہلے کہہ آئے ہیں کہ الفاظ و معانی میں رشتہ متعین کرنے کے سلسلے میں افراط و تفریط سے کام نہ لینا چاہیے - کسی کو دوسرے پر تقدم یا تفوق حاصل نہیں - لیکن اب تان یہاں ٹوٹی ہے کہ لفظ کو معنی پر بہرحال تفوق اور برتری حاصل ہے اور معانی کو ثانوی اہمیت حاصل ہے - بات وہی درست تھی جو وہ پہلے کہہ آئے ہیں - الفاظ اور معانی دراصل نفسیاتی طور پر ایک ہی حقیقت کے دو رخ ہیں - ایک ہی تصور کے دو پہلو ہیں - معانی کو الفاظ سے اس لیے جدا نہیں کیا جاسکتا کہ معانی کا تصور ذہن میں الفاظ کے بغیر ممکن ہی نہیں ہے - معانی تجریدی یعنی ایسے معانی جن کے لیے ذہن نے ابھی الفاظ کا پیرہن نہ بنا ہو ، محال ہیں - ذہن معانی مجردہ کو صرف پیراہن الفاظ کے ذریعے قبول کرتا ہے - دوسری کوئی صورت ہی نہیں ہے - اگرچہ پہلے جو پیراہن پہنایا جاتا ہے ، فکر اور اندیشہ اس میں ترمیم کرتے رہتے ہیں اور ابلاغ کی تمام منزلیں طے کرنے کے بعد معنی مجردہ کا لفظی پیرہن ، پہلے قالب سے بالکل مختلف ہو سکتا ہے - باقی رہی یہ

بات کہ فن کار اپنی یا دوسروں کی باتوں کا اعادہ کرتے رہتے ہیں تو
اس کے متعلق اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ جب اعادے میں الفاظ
بدلے جائیں گے تو معنی کی صورت بدل جائے گی۔ حقیقت ایک ہزار پہلو
ترشے ہوئے ہیرے کی طرح ہے اور فن کار بات کا اعادہ نہیں کرتا
بلکہ حقیقت کے کسی دوسرے پہلو کا اظہار کرتا ہے۔

حسن، لفظ اور معنی کے ارتباط و اختلاط اور مطابقت تام کے
ذریعے وجود میں آتا ہے اور اسی مطابقت کو، جو آرٹ یا فن کے
سلسلے میں ابلاغ کہلاتی ہے، معانی کے پہلے تصور سے، جو اظہار
ہے، جدا کرنا مقصود ہے۔ اب کروچے کے بیان کی طرف ذرا پھر
توجہ فرمائیے۔ اس نے کہا ہے کہ حسن اظہار کا نام ہے اور یہ صفت
بنیادی طور پر اظہار کی ذہنی فعالیت ہے۔ لفظ و معنی کے متعلق
جو بحث ہوئی اسے ملحوظ خاطر رکھیے تو معلوم ہوگا کہ کروچے
کے خیال میں کتنی گہری صداقت مخفی ہے — وہ کہتا ہے: اظہار
کی فعالیت کیا ہے؟ کیا اسے ایسا علم کہا جا سکتا ہے جو دلیل پر
مبنی ہو؟ نہیں۔ ایسا علم احکام اور تعقلات پر مشتمل ہوتا ہے۔
جمالیاتی اظہار بھی .... علم ہی کی ایک صورت ہے۔ یہ وہ علم
ہے جو عقل استدلالی کی فعالیت سے مقدم ہوتا ہے۔ انسان کلیات کی
تشکیل سے پہلے تخئیلی تصورات تخلیق کرتا رہتا ہے۔ تفکر کی منزل
سے پہلے ادراک کرتا ہے۔ زبان کی تنظیم سے پہلے گیت گاتا رہا ہے۔
.... ذہن کے دامن میں کوئی چیز ایسی نہیں جو حواس کے دایرے
میں نہ آ چکی ہو .... شعر ذہن کی ابتدائی فعالیت کا نام ہے جسے
تعقل پر تقدم زمانی حاصل ہے اور جو تفکر اور استدلال سے بے نیاز
ہے .... گویا کہ علم حسی کو بطور واقعہ یوں پیش کیا جاتا
ہے کہ وہ فن کار کے تجربے سے گھل مل جاتا ہے اور اپنی ابتدائی
وحدت کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے .... معنی و صورت یا مواد و
ہیئت جمالیاتی تجربے میں اس طرح شیر و شکر ہوتے ہیں کہ ان کی

تقسیم ناممکن ہے . . . . فن کار کا شہود الہامی یا اس کا تخئیلی وجدان (ایک ذہنی کیفیت کی حیثیت سے) بہ ذات خود ایک کامل فنی تخلیق ہوتا ہے . . . . کوئی نظم ، کوئی مجسمہ یا گیت فن کار کے متخیلہ میں صورت پذیر ہوتے ہی مکمل ہو جاتا ہے ۔ یہ فن کار کی ذاتی ملکیت ہے اور ہو سکتا ہے کہ اوروں کو اس کی ہوا بھی نہ لگے اور وہ فن کار کے ساتھ ہی دفن ہو جائے ۔ تخلیق کے محسوس عمل کو چار مدارج میں متشکل کیا جا سکتا ہے :

(الف) تاثرات ۔

(ب) اظہار یعنی متخیلہ میں وجدانی امتزاج یا ترکیب ۔

(ج) وہ لذت[1] جو فن کار کو اس امتزاج سے حاصل ہوتی ہے ۔

---

[1] ۔ عمل تخلیق میں فن کار کو دو طرح کی پریشانی لاحق ہوتی ہے : مثلاً شعری تجربات کے سلسلے میں فن کار یا شاعر پہلے تو یہ جاننا چاہتا ہے کہ اس پر کیا بیت گئی ۔ جو تجربہ اسے حاصل ہوا ، اس کی نوعیت اور ماہیت کیا ہے ۔ دوسری پریشانی یہ ہوتی ہے کہ حسی تجربات کو متخیلہ کی حدت سے صورت پذیر کیونکر کیا جائے ۔ یعنی جو کیفیت فن کار پر بیتی ہے اور جس کا 'اظہار' اب اس پر ہو چکا ہے ، اس کا ابلاغ قاری تک کس طرح ہو ۔ وہ اپنی واردات کو دوسروں تک کس طرح پہنچائے ۔ اس عمل تخلیق میں لذت الم آلود بھی ہو سکتی ہے کہ غم ہجر کے بیان سے صدمۂ ہجراں کم نہیں ہوتا ۔

غزلے زدم کہ شاید ز نوا قرارم آید
تب شعلہ کم نگردد ز گسستن شرارہ

میں کبھی غزل نہ کہتا مجھے کیا خبر تھی ہمدم
کہ بیان غم سے ہوگا غم آرزو دوچنداں

(د) اس جمالیاتی حقیقت کی مادی صورت پذیری مثلاً آوازوں، خطوں اور رنگوں وغیرہ کے امتزاج سے فن پارے کی تعمیر۔ لیکن ان مدارج میں سے جس کی نوعیت اصل میں جمالیاتی ہے، وہ 'ب'، ہے 'ج'، اور 'د'، محض تتمہ ہیں . . . . پس مجسمہ سازی اور نقاشی کے وہ نمونے جنھیں عرف عام میں فن پارے کہا جاتا ہے، صحیح معنوں میں فن پارے نہیں۔ دراصل یہ چیزیں حقیقی فن پاروں کی خارجی ترجمانی ہیں (فن کار نے مجسمہ یا تصویر ذہناً مکمل کر لی تھی اور متخیلہ کی مدد سے اسے صورت پذیر کرنے کا مرحلہ آن لگا تھا) ۔ یوں کہہ لیجیے کہ فن کار نے جمالیاتی حقیقت کو مادی وسایل سے خارجی شکل دے دی ہے۔ یہ فن کار کی عملی فعالیت کی کارفرمائیاں ہیں۔ فنکار نے اپنی کیفیات کی خارجی ترجمانی اس لیے کرنا چاہی ہے کہ انھیں اپنے حافظے میں محفوظ رکھ سکے اور اس لیے بھی کہ بعض عملی، اخلاق یا اقتصادی مفاد کی خاطر اپنی کیفیات دوسروں تک منتقل کر سکے۔ وہ اس طرح دوسروں تک جو کچھ منتقل کرتا ہے وہ اس کے حقیقی فن پاروں، اس کے تصورات، اس کے وجدان، اس کے حسی علم اور متخیلہ کے ذریعے اس کی شخصیت کے اظہار، اس کی ذاتی ملکیت، اس کے خزانے جو چاہے کہہ لیجیے، ان کا انتخاب ہوتا ہے . . . . الفاظ کے وہ مجموعے جنھیں ہم شعر . . . . کہتے ہیں . . . . ان سب کا منصب یہ ہے کہ ان کے وسیلے سے وجدانی کیفیات ذہن میں محفوظ رہیں اور ہم جب چاہیں انھیں پھر وجود میں لا سکیں۔ لیکن یہ تمام چیزیں یاد کے لیے خارجی وسایل ہیں اور جمالیاتی فعالیت کے جوہر سے ماورا ہوتی ہیں . . . . . یہ چیزیں یعنی کیفیاتِ ذہنی کی مادی صورتیں فن کار کے اظہارِ ذات کی

تجسیم ہیں ، یا اس کے فن کی ایک معروضی صورت ہیں . . .
وجدانی کیفیت تاثرات کا اظہار ہوتی ہے ۔ اظہار کا اظہار
نہیں ہوتی ، اس لیے کسی وجدان کا مکرر اظہار ناممکن ہے ۔
ہاں تصور میں اس کا اعادہ ہمیشہ ہو سکتا ہے . . . . .
علائم و اشارات کے ذریعے فن کار دوسروں کے اندر اسی
وجدانی کیفیت کو بر انگیختہ کر دیتا ہے جس سے وہ خود
متاثر ہوا تھا ۔ اور جس حد تک وہ اس انتقال کیفیت میں
کامیاب ہوتا ہے اسی حد تک لوگ اس کی تخلیقات کے
آثار کو حسین قرار دیتے ہیں ۔ جس چیز کو فن میں ابلاغ
کہتے ہیں (غور فرمائیے گا) اس کا منصب فقط یہ ہے کہ
فن کار کے علاوہ دوسرے لوگ بھی اس کے آثار کے اظہار
سے متاثر ہوکر فن کار کے تجربات کو محسوس کر سکیں ۔
چونکہ ابلاغ سے دوسروں کی ذہنی کیفیت ہمارے اندر ابھر
آتی ہے ، یہی وجہ ہے کہ ہمارے لیے ایک دوسرے کو
سمجھنا اور باہم ذاتی رابطہ پیدا کرنا ممکن ہو گیا ہے ۔"[1]

اب ابنِ رشیق اور ابن خلدون کی آراء مولانا عبدالرحمٰن کی
تفسیر و تعبیر ، لفظ و معنی کے باہمی تعلق کے مباحث ، عمل تخلیق
میں حسن کے مقام ، تخلیقی صناعی کے مدارج ، جمالیاتی تجربے کی
صورت پذیری کے عناصر ، ان تمام امور پر غور کرنے کے بعد ہم
طبعاً اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اصطلاحی معانی میں اظہار ، شعر کے
سلسلے میں اسی وقت ہو چکتا ہے جب شاعر کے ذہن میں ایک
تجربہ ، ایک واردات (جو حسی ادراکات سے متعلق ہے اور تفکر سے
بے نیاز) ایک کیفیت جو تمام فکر پر تقدم زمانی رکھتی ہے ، پیدا
ہو جاتی ہے ۔ ظاہر ہے کہ یہ کیفیت تجریدی مسام کو یوں ہی چھو

---

۱ ۔ جمالیات — کروچے کا نظریۂ حسن و اظہار ، ص ٦٧ تا ١٥٠ ۔
اقتباسات و تلخیص ۔

کر فوراً الفاظ کے قالب میں ڈھلتی ہے اور متخیلہ کی مدد سے صورت پذیر ہو جاتی ہے ۔ یہ ابلاغ ہے ۔ میں اس تالیف میں ابلاغ کو ہمیشہ اسی معنی میں (کہ دوسروں تک ایک وجدانی کیفیت منتقل ہونے کا عمل ہے) برتوں گا اور اظہار سے عمل تخلیق میں وہ مقام مراد لوں گا جہاں ذہناً حسن کی تخلیق ہو چکتی ہے ۔ البتہ کبھی کبھی اظہار و ابلاغ سے پورا تخلیقی عمل بھی ملحوظ ہوگا ۔ اساتذۂ متقدمین کے بیانات پر جو تبصرہ آپ نے مرأۃ[1] کے ذریعے پڑھا اس پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ متقدمین ابلاغ کے اس اصطلاحی معانی سے ناواقف ہیں ۔ وہ کیفیت وجدانی کو خارجاً صورت پذیری عطا کرنے کے لیے کبھی کلام ، کبھی بیان ، کبھی اظہار ، کبھی ادا کرنے کے کلمات استعمال کرتے ہیں ۔ یہ بات کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ علوم شعریہ میں سے کوئی ایسا علم نہیں جو حسن کی تخلیق کے گر بتا سکے ۔ بلکہ خود شاعر جو اس عمل کے رازدار اور محرم اسرار ہیں ، یہ شکایت کرتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ پوری کوشش کے باوجود بیان میں ، ابلاغ میں نقص رہ گیا :

در نایابِ معانی نے کیا مجھ سے گریز
جب اسے تارِ تخیل میں پرونا چاہا

———

شعر کے روپ میں ڈھلتے نہیں وہ ہنگامے
جو مری بزمِ تصور میں بپا ہوتے ہیں

لفظ کے محمل زرتار میں خوبانِ خیال
کبھی مستور کبھی چہرہ کشا ہوتے ہیں

اس کے باوجود علومِ شعریہ کی کوشش یہ ہے کہ اظہار کے بعد خیال ، وجدان ، کیفیت ، حسی تجربہ اور واردات کی صورت پذیری

---

۱ ۔ مرأۃ الشعر ، از عبدالرحمٰن ، مطبوعہ جید برقی پریس دہلی ۔

کے جو مرحلے ہیں اس میں شاعر کی مدد کریں ۔ اگرچہ ان علوم کی مشہور شاخوں کا دائرۂ کار ایک دوسرے سے مخلوط بھی ہو جاتا ہے لیکن اساتذہ نے کوشش یہی کی ہے کہ ہر فن کا منصب علیحدہ علیحدہ قائم بالذات نظر آئے ۔

ان مراحل کے طے ہو جانے کے بعد علوم شعریہ میں معانی ، بیان اور بدیع کی تعریف پر غور کرنے سے معلوم ہو گا کہ ان میں کیا باہمی تعلق ہے ۔ اس بات کا پھر اعادہ کر دینا چاہیے کہ علوم شعریہ ہرگز اس بات کے ضامن نہیں ہوتے کہ تخلیق حسن کے مقام پر اسرار کے رموز اس طرح واضح کر دیں گے کہ ہر عروض دانَ اچھے شعر کہہ سکے ۔ وہ صرف ابلاغ کے سلسلے میں فن کار کی معاونت کرتے ہیں اور معاونت کا مقام اور اس کی نوعیت جدا جدا ہے ۔ اب فرداً فرداً میں معانی ، بیان اور بدیع کی تعریفات سے تعرض کرتا ہوں اور ان کے باہمی رشتے کی صورت واضح کرنے کی کوشش کرتا ہوں ۔

معانی کی تعریفات :

نصراللہ تقوی کہتے ہیں :

”و آں علمے ست کہ بحث مے شود در آں از احوال لفظ از حیث مطابقۂ آنہا بہ مقتضائے مقام ۔“

تشریح تو اپنی جگہ پر آتی ہے ۔ سیدھے سادے الفاظ میں ترجمہ یہ ہوا کہ علم معانی مفردات الفاظ سے بحث کرتا ہے بدیں نوع کہ معانی کے ابلاغ میں ، مطلب کی تفہیم میں ، پیکر اور مغز ، یعنی وہی لفظ و معنی میں کس حد تک مطابقت پیدا ہوئی ہے یا ہو سکتی ہے ۔

پھر یہی مولف معانی کے مہات مباحث کو آٹھ شقوں میں تقسیم کر دیتا ہے ۔ یعنی :

(۱) احوالِ اسناد خبری ۔

(۲) احوالِ مسند الیہ ۔

(۳) احوالِ مسند ۔

(۴) احوالِ متعلقات مسند ۔

(۵) احوالِ قصر ۔

(۶) احوالِ انشا ۔

(۷) احوالِ فصل و وصل ۔

(۸) احوالِ ایجاز و اطناب[1]۔

رسالہ 'صحیفہ' مطبوعہ مجلس ترقی ادب ، لاہور کی مختلف اشاعتوں میں 'غزل کے علائم و رموز' (مسلسل مضمون) کے تحت معانی کے بعض مباحث مثلاً قصر و فصل و وصل اور ایجاز و اطناب وغیرہم سے مجملاً تعرض کیا گیا ہے ۔ ان شقوں سے اس مرحلے پر بحث کرنے کی ضرورت نہیں ہے ۔ بات صرف تعریفِ معانی تک محدود رکھی جا رہی ہے ۔

علامہ روحی لکھتے ہیں :

''معانی علمے ست مشتمل بر قواعد کہ بداں مے تواں دانستن احوال لفظ را کہ آں لفظ بہ مقتضائے حال مطابق ست یا نہ و بکار بستن آں قواعد متکلم در ادائے معانی ' مراد از غلط و خطا محفوظ مے ماند و کلام فصیح و بلیغ را از غیر فصیح و بلیغ امتیاز دادن مے تواند ۔''[2]

---

۱ ۔ ہنجار ، ص ۲۰ ۔

۲ ۔ دبیر عجم ، پروفیسر اصغر علی روحی ، ص ۶۲ ، طبع ثانی مطبع گیلانی لاہور ، ۱۹۳۶ء ۔

مراد یہ کہ معانی وہ علم ہے جو چند ایسے قواعد کو محیط ہے جن سے کام لے کر لفظ کے کیف و کم کے متعلق اطلاع حاصل کی جا سکتی ہے ۔ یہ دیکھا جا سکتا ہے کہ الفاظ مستعملہ معانی مطلوب سے کس قدر مطابقت رکھتے ہیں ، اور یہ دریافت کیا جا سکتا ہے کہ کلامِ فصیح و بلیغ کلامِ غیر فصیح و بلیغ سے کس طرح جدا ہو جاتا ہے ۔ اس تعریف پر غور کرنے سے معلوم ہو گا کہ روحی نے بھی نصراللہ کی طرح اظہار کے مرحلے کے بعد ابلاغ یعنی معانی کی صورت پذیری یا اشعار کو پیرہنِ لفظی دینے کے متعلق بحث کی ہے ۔ بہ الفاظ دیگر معانی کے دایرے میں اصلاً دو چیزیں شامل کی گئی ہیں :

(الف) الفاظ ، یعنی مفردات الفاظ کے کوایف ، یعنی ان کے مدلولات ، اور ان کی مختلف سطوح سے واقفیتِ تام ۔

(ب) مطابقت الفاظ و معانی کا مرحلہ طے کرنے میں فن کار کے ذوق اور علم کو یوں چلا دینا کہ معانیِ مطلوب ، خارج میں متشکل ہو کر ، ابلاغِ تام کی وہ صورت پیدا کریں جس کا کروچے نے ذکر کیا ہے ۔ یعنی فن کار کی وارداتِ ذہنی کا اعادہ کیا جا سکے ۔ اسی سلسلے میں فصاحت و بلاغت کے مباحث بھی شامل کر دیے گئے ہیں ۔

صاحبِ "حدایق البلاغت" معانی سے بحث ہی نہیں کرتے ۔

دیبی پرشاد سحر لکھتے ہیں :

"علم معانی وہ ہے جس کے ذریعے سے کلام کو مقتضائے مقام کے موافق ادا کرنے میں خطا نہ ہو ۔"[1]

روحی کی تعریف کی تشریح کے بعد سحر کے قول کی تشریح بے ثمر ہوگی ۔

---

۱ ۔ معیار البلاغت ، ص ۲ ۔

نجم الغنی کا ارشاد ہے :

''علم معانی ایسے قواعد کا نام ہے جن سے یہ بات معلوم ہو جاتی ہے کہ یہ لفظ (کذا) مقتضائے حال کے مطابق ہے یا نہیں اور اگر ان قواعد پر لحاظ رکھیں تو کسی لفظ کے معنی مراد لینے میں خطا و غلطی واقع نہ ہوگی اور یہ بات معلوم ہو جائے گی کہ یہ کلام فصیح و بلیغ ہے یا نہیں ۔''[1]

ہم دیکھ رہے ہیں کہ ہنجار گفتار کی تعریف کا اختصار قابل ستایش تھا ۔ دوسری تعریفات میں تشریحات بھی شامل ہوتی جاتی ہیں ۔ اس سے تفہیم میں تو آسانی ہوتی ہے لیکن تعریف کے جامع و مانع اور قاطع ہونے میں اشتباہ پیدا ہو جاتا ہے ۔ ابھی معلوم ہوگا کہ فصاحت و بلاغت کے سلسلے میں اس قسم کی تشریحات جو ہنجار گفتار کی بات سے زاید ہیں ، کیسا خلط مبحث پیدا کرتی ہیں ۔ بہرحال نجم الغنی کی تعریف بھی تشریح کی محتاج نہیں ہے ۔

سجاد مرزا بیگ نے معانی کی جو تعریف کی ہے وہ ایک اعتبار سے زیادہ معنی خیز اور مشرح ہے ۔ وہ لکھتے ہیں[2] :

''وہ علم جو کسی امر کو مقتضائے حال کے موافق بیان کرنا سکھاتا اور ایسی غلطیاں کرنے سے بچاتا ہے جس سے دلالت مطابقی کے موافق کلام کا مفہوم سمجھنے میں دوسرے شخص کو دقت ہو ، علمِ معانی کہلاتا ہے ۔''

یہ جو سجاد مرزا بیگ نے دلالت مطابقی کی ترکیب استعمال کی ہے تو خود ہی انھوں نے یہ گرہ کھول بھی دی ہے ۔ وہ لکھتے ہیں کہ :

---

١ - بحر الفصاحت ، ص ٣٨٥ -

٢ - تسہیل البلاغت ، ص ٥٦ -

"جب الفاظ اپنے حقیقی اور وضعی معنوں میں اس طرح استعمال ہوں کہ بذاتہ وہ ان اشیاء پر دلالت کریں جن کے واسطے وہ وضع کیے گئے ہیں تو اس کو حقیقتِ لغوی اور اس دلالت کو وضعی اور مطابقی کہتے ہیں۔"

حقیقت کے علاوہ الفاظ کا اپنے معانیِ غیر موضوع لہ میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ اس کو مجاز کہتے ہیں۔ یہ استعمال کئی طرح پر ہوتا ہے۔ مثلاً کسی لفظ سے کل معنیِ وضعی مراد نہ لیں بلکہ جزو معانی پر۔ مثلا آپ نے دوستوں کو باغ میں دعوت دی اور رقعے میں لکھا کہ یہاں تشریف لا کر میوہ کھائیے۔ باغ میں اس زمانے میں آم، انجیر اور کیلے ہی تھے اور دوستوں نے یہی میوے کھائے۔ لفظ میوہ کا اطلاق صرف آم، انجیر اور کیلوں پر نہیں ہوتا بلکہ پھلوں کی تمام اقسام پر ہوتا ہے جو ہر ملک اور ہر موسم میں پیدا ہوتے ہیں، مگر اس موقع پر میوے سے مراد صرف تین ہی قسم کے پھل تھے جو گارڈن پارٹی کے موقعے پر احباب نے کھائے۔ یہ دلالت تضمنی ہے یعنی کسی لفظ کا اپنے کل وضعی معنوں پر دلالت نہ کرنا۔[1]

سجاد مرزا کی تحریر پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ علم معانی کا تعلق ان چیزوں سے ہے:

(١) مفردات الفاظ کے صحیح معانی اور ان کی لغوی دلالتیں کیا ہیں۔

(٢) ان کی وضعی اور مطابقی دلالتیں وہ ہیں جو لغت نے طے کر دی ہیں۔

(٣) ان کی مجازی دلالتیں یا الفاظ کا ایسا مفہوم جو لغت کے دائرے سے خارج ہو، علم معانی کے دائرے میں بھی شامل نہیں۔

---

١ ۔ تسہیل البلاغت، ص ١٦ ۔ ١٧ ۔

(۴) علم معانی میں یہ بھی دیکھا جاتا ہے کہ مفہوم کے ادا کرنے میں لفظ یا کلمہ کا صحیح انتخاب کیا گیا یا نہیں ۔

اب بات صاف ہوتی چلی جا رہی ہے اور معانی کی مختلف تعریفات پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہاں بحث ایک تو مفردات الفاظ کے صحیح لغوی معانی اور ان کی لغوی دلالتوں سے ہے ، دوسرے اس بات سے کہ مفہوم مقصود ان سے کہاں تک واضح ہوتا ہے ، یعنی کلمات مفردہ مستعملہ ابلاغ میں کہاں تک معاون ہوتے ہیں اور تیسرے یہ کہ الفاظ کا انتخاب ایسا ہے یا نہیں کہ کلام فصیح و بلیغ کہلا سکے ۔ بیشتر بحث مفرادت الفاظ و کلمات اور ان کے لغوی معانی کے محور پر گھوم جاتی ہے ، لیکن زیادہ وضاحت کے لیے دو تین تعریفات پر مزید غور کر لینا چاہیے ۔

حافظ سید جلال الدین لکھتے ہیں کہ دلالت کی دو قسمیں ہیں : لفظی و غیر لفظی ۔ دلالت لفظی کو دلالت وضعی بھی کہتے ہیں ۔ اس میں کوئی لفظ اسی معنیٰ پر دلالت کرتا ہے جو لغت میں اس کے لیے مخصوص ہے ۔ جب لفظ دلالت وضعی کے علاوہ کسی اور بات پر دلالت کرتے ہیں اور عقل حکم ہوتی ہے تو دلالت کی صورت عقلی ہو جاتی ہے ۔ علم بیان کا موضوع دلالت عقلیہ ہے[1] ۔ اگرچہ مؤلف کتاب نے معانی سے تعرض نہیں کیا ، لیکن بیان کی تعریف سے واضح ہو گیا کہ معانی الفاظ کی دلالت وضعی سے تعرض کرتا ہے اور یہ بھی بتاتا ہے کہ دلالت وضعی کے سلسلے میں ہمیں اپنا مفہوم ادا کرنے میں یا ابلاغ میں کس حد تک کامیابی ہوئی ۔ یہی مؤلف ایک اور تصنیف میں علم معانی کی یوں تعریف کرتے ہیں :

” یہ (معانی) وہ علم ہے جس سے کلام کے مقتضائے حال و مقام کے ساتھ مطابق کرنے کی کیفیت معلوم ہو ۔“[2]

---

۱ ۔ نسیم ، ص ۲ تا ۶ ۔

۲ ۔ کنز ، ص ۱۷ ۔

مرزا محمد عسکری ، جو رام بابو سکسینہ کی انگریزی تالیف "تاریخِ ادبیات اُردو" کے مترجم ہیں ، اپنی تصنیف کے ضمیمے میں علومِ شعریہ کی اصطلاحات کا ترجمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

معانی[1] :

Art of Signification.

مستند کتابوں کی ان تمام تعریفات پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ معانی کا تعلق بنیادی طور پر چار چیزوں سے ہے :

(۱) جب فنکار کسی ذہنی تجربے ، واردات ، التا یا کشف سے متکیف ہو چکتا ہے (جو فکر و استدلال سے ماورا ہے) تو اس کیفیت خاص کو ، جو اس پر طاری ہوچکی ہوتی ہے (اور اسی مرحلے پر حسن کا اظہار ہو جاتا ہے) خارجاً متشکل کرنے کے لیے یا صورت پذیری عطا کرنے کے لیے یا پیراہنِ لفظی بخشنے کے لیے صحیح ، مناسب ، موزوں اور معانیٔ مطلوب کے ابلاغ کے سزاوار الفاظ کا انتخاب کرنے میں علم معانی سے کام لے ۔ یہاں شرط یہ ہے کہ مفرداتِ الفاظ سے بحث ہو ، مرکبات سے نہیں ۔

(۲) مفردات الفاظ میں بھی ضروری ہے کہ ان کلمات کا انتخاب کیا جائے جو دلالت عقلی کے ماتحت مستعمل نہ ہوئے ہوں ، یعنی علمِ معانی صرف دلالتِ لغوی یا دلالتِ وضعی سے بحث کرتا ہے ۔

(۳) ظاہر ہے کہ مفردات الفاظ کا استعمال ایسا ہونا چاہیے جو صرف و نحوی طور پر صحیح ، موزوں اور برمحل ہو ۔ مراد یہ ہے کہ علمِ معانی مفرداتِ الفاظ کو ، ان کی وضعی دلالتوں کو

۱ ۔ بلاغت (ضمیمہ) ، ص ۲۶ ۔

اور ان کے معانی کی مختلف لغوی سطحوں کو یوں منطقی ہم آہنگی کے ساتھ استعمال کرنا چاہتا ہے کہ صرف و نحو مفردات الفاظ سے جو فقرے پیدا ہوئے ہیں ان کی صحت اور قوت پر صاد کریں ۔

(۴) منطقی طور پر اب ان تینوں سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ علم معانی فن کار کو الفاظ کی دلالت وضعی یا دلالت لغوی یا دلالت مطابقی کی مختلف سطحوں سے آشنا کرنا چاہتا ہے اور یوں فن کار اپنے تصورات مجردہ کو ، اپنی واردات کو صحیح اور موزوں الفاظ کا جامہ پہنا سکتا ہے ۔

بظاہر تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ علم معانی کے ابواب ہشتگانہ صرف و نحو کے بعض مسائل سے متعلق ہیں (ایجاز و اطناب اور اس قسم کے دوسرے مسائل سے قطع نظر) لیکن علم معانی کے منصب پر جوں جوں غور کرتے جائیں گے ، آپ کو معلوم ہوتا جائے گا کہ مفردات میں سے بھی محض دلالت وضعی یا دلالت غیر عقلی کو ملحوظ خاطر رکھ کر الفاظ کا انتخاب بہت مشکل ہے ۔

معانی کی جو تعریف کی گئی ہے وہ محدود بھی ہے اور غیر محدود بھی ۔ مثال کے طور پر معانی کا دلالت وضعی سے جو تعلق ہے اس کی رمز یہ ہے کہ الفاظ کے موزوں انتخاب میں احتیاط سے کام لیا جائے ۔

شمس قیس رازی نے مشورہ دیا ہے کہ جب تک شاعر یا ادیب اور انشا پرداز کسی لفظ کے صحیح مفہوم سے ، اس کی دلالت وضعی سے اور تمام متعلقہ کوائف سے آگاہ نہ ہوگا وہ اپنا مفہوم صحیح طریقے پر کبھی ادا نہ کر سکے گا ۔ یوں تو علم معانی میں بہت سے مسائل سے بحث کی جاتی ہے لیکن اس کے اہم ترین مباحث بہ تفصیل ذیل ہیں :

(الف) مترادفات ۔

(ب) محاورہ اور روزمرہ ۔

(ج) فصاحت ۔

(د) بلاغت ۔

(ہ) ایجاز و مساوات و اطناب ۔

(و) حذف ۔

معانی کا تعلق دوسرے علوم شعریہ سے تب واضح ہوگا کہ ان مباحث میں سے مترادفات پر غور و فکر کیا جائے۔ لیکن سب سے پہلے اس مرحلے پر یہ بات بہ توضیح کہہ دینی چاہیے کہ اصطلاحات کا تعلق بھی علم معانی سے ہے کہ اصطلاح میں بھی دلالت ہمیشہ وضعی ہوتی ہے - یہ درست ہے کہ ایک ہی لفظ کے عام معانی اور ہوتے ہیں اور اصطلاحی معانی اور ، لیکن دونوں صورتوں میں دلالت کی صورت وضعی ہی قائم رہتی ہے ۔ مثال کے طور پر اردو محاورے میں ''فکر'' تشویش اور غور کو بھی کہتے ہیں ، لیکن نفسیات کی اصطلاح میں یہ وہ عمل ذہنی ہے جس سے کام لے کر ہم مقدمات کو ترتیب دیتے ہیں اور نتائج کا استنباط کرتے ہیں۔ اسی طرح تصوف میں ''فکر'' ذات باری تعالیٰ کی طرف یوں متوجہ ہو جانے کو کہتے ہیں کہ غیر اللہ سے مطلق خالی اور ہمیشہ خدا کے خیال میں مستغرق رہے[1] ۔ اب یہاں جو چیز غور کرنے کے لائق ہے وہ یہ ہے کہ اگرچہ لفظ کے معانی اصطلاح بننے پر بدل گئے لیکن لفظ جب اصطلاح بن چکا تو پھر متعلقہ علم میں ہمیشہ اسی معنی میں استعمال ہوگا اور اس کے کبھی کوئی دوسرے معانی نہیں لیے جائیں گے - یہی دلالت وضعی کی شناخت ہے نہ ''درخت'' کہہ کر ہم ''پتھر'' کبھی مراد نہ لیں گے۔

۱- تسہیل البلاغت ، ص ۱۶-

تصوف کی تمام اصطلاحات دلالت وضعی کی صورت رکھتی ہیں کہ شعراء اور صوفیہ نے ایک معمولی لفظ کو اس کے عام معانی سے منحرف کر کے اسے ایک اور معنی بخش دیے ہیں ۔ ''ہمت'' سامنے کا لفظ ہے اور اس کے معنی ارادۂ بلند اور عزم کے ہیں لیکن تصوف کی اصطلاح میں ''ہمت'' دعا کو کہتے ہیں ۔

حافظ کہتا ہے :

ہمت حافظ و انفاس سحر خیزاں بود
کہ ز بندِ غمِ ایام نجاتم دادند

اور غالب کے اس شعر میں بھی تصوف کے اصطلاحی معانی کا پہلو جھلکتا ہوا نظر آتا ہے :

توفیق بہ اندازۂ ہمت ہے ازل سے
آنکھوں میں ہے وہ قطرہ کہ گوہر نہ ہوا تھا

آج کل کی اصطلاح میں کہا جا سکتا ہے کہ علم معانی وہ علم ہے جس کے ذریعے شاعر، ادیب ، انشاء پرداز اور نقاد اظہار مطلب کے لیے موزوں ترین الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں ۔ فرانسیسی انشا پرداز فلابیر کا قول ہے کہ کسی مخصوص مطلب یا معانی کے اظہار کے لیے مخصوص الفاظ کی ایک ترتیب گویا مقدر ہوتی ہے اور معنیٔ مطلوب صرف انھی مخصوص الفاظ کی وساطت سے ادا ہوتا ہے ، نہیں تو کوئی نہ کوئی پہلو تشنۂ اظہار رہ جاتا ہے ۔ مان بھی لیجیے کہ یہ مبالغہ ہے تو بھی اس میں کوئی شک نہیں کہ انشا پرداز کا پہلا فریضہ یہ ہے کہ وہ جب اپنے مطلب کا اظہار کرنا چاہے تو مختلف الفاظ کی دلالتوں کو ٹٹولے اور پھر موزوں ترین الفاظ و کلمات کا استعمال کر کے اپنے مفہوم کو قاری کے ذہن تک منتقل کردے ۔ مترادفات کا مطالعہ علم معانی کا خاص موضوع ہوگا کیونکہ جب تک ادیب اور انشا پرداز ان لطیف اور دقیق اختلافاتِ معانی اور فروق

مفاہیم سے آشنا نہیں ہوگا ، جو مترادف الفاظ سے متعلق ہیں ، اس وقت تک وہ صحیح کلمے یا لفظ کا انتخاب نہیں کر سکے گا ۔ اسی طرح اسے الفاظ کی وہ خاص ترتیب بھی تلاش کرنی پڑے گی جو اظہار مطلب کے لیے ضروری ہے ۔ الفاظ کی اس خاص ترتیب کی طرف رہنمائی کرنا بھی علم معانی کے فرائض میں شامل ہے ؟ تو اب یوں کہہ سکتے ہیں کہ علم معانی ابلاغ و اظہار کے موزوں ترین وسائل سے بحث کرتا ہے ، مترادف الفاظ کے اختلاف دکھاتا ہے ۔ الفاظ کی تقدیم و تاخیر سے جملے کی وہ مخصوص ترتیب پیدا کرنا چاہتا ہے جو ابلاغ کامل اور اظہار تام کو لازم ہے ۔ معانی کے اظہار کے لیے مناسب ترین اور موزوں ترین الفاظ اور کلمات کا جویا ہے ۔ بہ الفاظ دیگر جس چیز کو مطابقت الفاظ و معانی کہتے ہیں[1] وہ علم معانی ہی کے مطالعے سے پیدا ہو سکتی ہے ۔

عصر حاضر کے انتقاد میں لسانی تحقیقات اور مفردات الفاظ کے مباحث کو اب بہت اہمیت دی جاتی ہے ۔ یہ سلسلہ آج سے ۳۰ ، ۴۰ سال پہلے شروع ہوا تھا ۔ رچرڈ اور اگڈن نے ''معانی کے معانی'' (The Meaning of Meaning) کے نام سے ایک نہایت خیال افروز اور دقیق کتاب لکھی تھی ، جس کے دائرۂ کار میں اس بات سے بحث کرنا شامل تھا کہ خیال پر الفاظ کا کیا اثر ہوتا ہے اور کسی خاص معنی کے اظہار کے لیے کوئی خاص لفظ کیوں استعمال کیا جاتا ہے ۔ اس کے بعد مغرب میں ، خاص طور پر امریکہ میں ، اس سلسلے میں بہت کام ہوا ہے اور مشرق میں 'معانی' کے (اصطلاحاً) بہت سے گوشے روشن بھی ہوئے ہیں اور ان کے نئے مطالب بھی سمجھ میں آئے ہیں ۔

میری نظر میں علم معانی کے اہم ترین مباحث میں سے مترادفات کو بہت اہمیت دینی چاہیے ۔

---

1. Concordance of Substance with Expression.

مترادفات :

فلابیر کا قول آپ پڑھ چکے ہیں کہ کسی خاص مفہوم کو ادا کرنے کے لیے خاص الفاظ و کلمات کا ایک سلسلہ گویا مقرر اور مخصوص ہوتا ہے اور معانیٔ مطلوب صرف انھی الفاظ میں ادا کیے جا سکتے ہیں ۔ تعجب کی بات ہے کہ مشرق کے نقاد بھی شدت سے اسی نظریے کے قائل معلوم ہوتے ہیں ۔ مراد یہ ہے کہ نقادوں کی اکثریت یہ تسلیم کرتی ہے کہ جو الفاظ بظاہر ہم معنی معلوم ہوتے ہیں ، انھیں آنکھیں بند کر کے ایک دوسرے کی جگہ استعمال کر دینا نہایت خطرناک ہے ۔ مولانا روحی نے ''دبیرعجم'' میں لکھا ہے کہ مترادف کسی لغت میں نہیں پایا جاتا ۔ چنانچہ فارسی میں اسپ ، سمند ، یکران ، خنک ، بادپا اور توسن کے مختلف معانی ہیں ، اگرچہ ان سب سے مراد گھوڑے کی کوئی قسم ہے ۔ اس مرحلے پر اس غلط فہمی کا ازالہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہ درست ہے کہ کسی ایک زبان میں مرادف الفاظ نہیں ملتے ، یعنی ایسے الفظ جو بالکل ایک ہی معنی پر دلالت کریں لیکن مترادف الفاظ یقیناً ملتے ہیں ۔ یہ وہ الفاظ ہیں جن کی دلالتوں میں یک گونہ اختلاف ہوتا ہے ۔ فنکار ، انشا پرداز ، ادیب ، شاعر اس نکتے سے آگاہ ہوتے ہیں کہ ایک ہی زبان میں کسی ایک معنی کے لیے ایک سے زیادہ لفظ موجود نہیں ہوتے ، یعنی مرادفات کا وجود نہیں ۔ مترادفات یعنی قریب قریب ہم معنی الفاظ نہ صرف موجود ہیں بلکہ معانی کا ایک منصب یہ بھی ہے کہ وہ انشا پرداز اور شاعر کو قریب قریب ہم معنی الفاظ کی مختلف دلالتوں ، ان کی مشابہتوں اور ان کے اختلافات پر غور کرنے کی ترغیب دلائے ۔ بہ الفاظ دیگر جب انشا پرداز یا شاعر اپنا مفہوم ادا کرنا چاہے گا تو اسے معلوم ہوگا کہ بہت سے الفاظ بہ ظاہر ہم معنی معلوم ہوتے ہیں ۔ لیکن لغت کا مطالعہ کرنے سے اور اچھے ادیبوں اور شاعروں کی تحریروں سے استفادہ کرنے کے بعد اسے معلوم ہو جائے گا کہ ہم معنی الفاظ کا وجود ایک ہی زبان میں نہیں ہوتا ۔

مطالعہ اسے یہ بھی بتائے گا کہ مفہوم ادا کرتے وقت مرادفات کے صحیح معانی سے واقف ہونا لازم ہے ورنہ اکثر ابلاغ و اظہار میں نقص واقع ہوگا اور یہ نقص پڑھنے والوں کی گم راہی کا موجب ہوگا۔

احمد دین صاحب ''سرگذشت الفاظ''[1] میں لکھتے ہیں کہ بعض الفاظ کا ایک دوسرے سے مقابلہ کرتے ہوئے ہم جو انھیں مترادف کہتے ہیں ، اس سے کیا مراد ہے؟ ہمارا منشا اس لفظ کے استعمال سے یہ ہوتا ہے کہ ان الفاظ میں سچ مچ کی مشابہت معنوی کے ساتھ ہی ان کے معنوں میں تھوڑا سا ضمنی اور جزوی فرق ہوتا ہے . . . . بظاہر صورت میں کمیتہً ، ناپید ہوتا ہے - لیکن قابل اور ہشیار اہل زبان کے استعمال میں نظر آنے لگتا ہے . . . مترادف الفاظ . . . ایک ہی زبان کے وہ ہم معنی الفاظ ہیں جن کے معانی یا منشا میں قدرے اختلاف ہے . . . .وہ بالکل متحد المعانی نہیں . . . . اور نہ ہی وہ ایسے الفاظ ہیں جن کی دور کی مشابہت ہو کیونکہ اس صورت میں ان کا فرق بیّن ہوگا - سرخ اور قرمزی کا فرق دکھانا شاید نامناسب نہ ہو کیونکہ ان میں مغالطہ ایک عام بات ہے - لیکن ایسا کون ہے جو سرخ اور سبز میں فرق جاننے کا خیال بھی دل میں لائے - ایسا ہی لالچ اور حرص کا فرق تو ہوگا ہی - لیکن حرص اور غرور میں فرق بیان کرنا محض تضییع اوقات ہوگی - الفاظ ایسے ہونے چاہئیں جن میں کم و بیش مغالطے کا اندیشہ ہو - لیکن جیسا کہ کسی نے خوب کہا ہے ، ان میں مغالطہ نہیں ہونا چاہیے . . . . زبان کی عملی قوت خود ہی اپنا مقصد اور مدعا پورا کرتی ہے ، (ان) مترادف الفاظ کو چپکے چپکے ایک دوسرے سے ہٹائے جاتی ہے اور انھیں الگ الگ اور مخصوص معانی کا متحمل اور ذمہ دار بنا دیتی ہے . . . . چند الفاظ جن میں پہلے کوئی فرق نہ تھا اور اب سمجھا جاتا ہے ، حسب ذیل ہیں :

---

۱ - مطبع کریمی لاہور ، بار اول ، ص ۲۲۱ - ۲۵۸ -

لڑکی - لونڈی - چھوکری -

چاؤ - چاہ -

تماش بین - تماشائی -

اردو زبان کا ڈھانچا تو بے شک ہندی ہے مگر اس کا گوشت پوست فارسی اور عربی سے آیا ہے . . . . یہی اسباب ہیں جن کی بنا پر اردو میں مترادف اسم ہندی اور فارسی یا عربی کے ملے جلے بکثرت پائے جاتے ہیں :

اٹکل	=	تخمینہ	بولی	=	زبان
چال ، داؤں	=	حیلہ ، بہانہ	بھرم	=	عزت
دھوکا	=	فریب	جتھا	=	گروہ
ابال	=	جوش	چٹکلا	=	مذاق
داتا	=	سخی	دہائی	=	فریاد
بٹو	=	چاپلوسی، خوشامد	ڈینگ	=	لاف
دھڑکا	=	خوف	نوکر	=	چاکر
چین	=	راحت			

اگر ہم غور سے ان الفاظ کو ملاحظہ کریں جو پہلو بہ پہلو قدم جمائے کھڑے ہیں اور کوئی ایک دوسرے سے پیچھے ہٹنے والا نظر نہیں آتا ، تو ہم دیکھیں گے کہ قریباً ہر ایک مثال میں الفاظ نے اپنا اپنا الگ حلقۂ معانی قائم کرنے کی کوشش کی ہے اور استعمال میں کم و بیش ممیز ہو گئے ہیں -

اٹکل اگرچہ ابتداء میں قیاس اور رائے قائم کرنا ہی تھا لیکن اب اس قیاس اور رائے کی وقعت اٹکل پچو کی ترکیب میں ظاہر ہوتی

ہے.... بولی میں زبان کی شستگی نہیں پائی جاتی.... بہانہ[1] صرف عذر ہے۔ حیلہ[2]، میں فریب اور دھوکے کا جزو شامل ہے۔ بھرم غیروں کی نگاہ میں تمھاری منزلت اور اعتبار، ان کا تم پر بھروسہ ظاہر کرتا ہے[3].... دھوکا ظاہری صورت سے غلطی کھانے کو کہتے ہیں اور فریب میں اپنی طرف کھینچنا، اپنے دام میں پھنسانا اور اپنا دل دادہ کر لینا شرط ہے[4]۔ جتھا، دھڑا بندی کا خیال لیے ہوئے ہے جو گروہ بندی میں نہیں[5].... دھڑکا دل کے دھڑکنے اور اس وقت کی حالت کا نام ہے جو خوف اور بیم و امید کی صورت میں پیدا ہوتی ہے[6].... اب چند ایسے الفاظ لو جنھیں صرف رواج نے آپس

---

۱ - رہے ان کے بہانے ہی بہانے بہانے ہی بہانے مار ڈالا

۲ - حیلہ جوئی کے سوا اور کوئی بات نہ تھی
منہدی پاؤں میں نہ تھی آپ کے، برسات نہ تھی
دن کو آ سکتے نہ تھے آپ تو کیا رات نہ تھی؟
بس یہی کہیے کہ منظور ملاقات نہ تھی

۳ - ہوئے مغرور وہ جب آہ میری بے اثر دیکھی
کسی کا اس طرح یا رب نہ دنیا میں بھرم نکلے

۴ - بوس و کنار کے لیے یہ سب فریب ہیں
اظہار پاک بازی و ذوق نظر غلط

۵ - لیکن حالی کے اس شعر پر غور کرنا چاہیے:
پر مجھے خوب ہے اللہ کی عادت معلوم
اس کو جب دیکھا ہے دیکھا ہے جتھوں کے ہمراہ

۶ - سینہ دھڑکے نو یہ گماں ہوتا ہے وہ آتے ہیں
پتا کھڑکے تو گماں ہوتا ہے وہ آتے ہیں

تھا زندگی میں موت کا دھڑکا لگا ہوا
اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا

میں تمیز نہیں کردیا بلکہ ان میں اصولی اور مادی فرق ہے۔ تجسس کے مادے میں خبر کی تلاش اور وہ بھی بدی کے لیے مخصوص ہے۔ جاسوس اسی مادے سے نکلا ہے اور اس کا کام مشہور ہے۔ تفتیش ، کریدنا اور کرید کرید کر کسی بات کا نکالنا ہے۔ تفحص میں بھی کریدنے کا جزو شامل ہے اور اس کے ساتھ ہی عیب جوئی اور راز جوئی بھی ہے۔ تفتیش میں کسی قسم کی بدنیتی کا دخل نہیں۔ اصل میں یہ تحقیقات یعنی حقیقت امر کی دریافت کے لیے ہونی چاہیے۔ تجسس اور تفحص میں نیت اور ارادہ نیک نہیں ہوتا۔ فی الحقیقت اس سے زیادہ کوئی منبع پریشانی اور نقصان نہیں کہ دو الفاظ بلا حیل و حجت ہم معنی فرض کر لیے جاتے ہیں اور اس لیے ایک دوسرے کی بجائے ان کا مستعمل (کذا۔ سر گزشت الفاظ مذکور) کرنا جایز سمجھا جاتا ہے اور یہ بھی تصور کرلیا جاتا ہے کہ ان میں سے ایک کا منشا ، جو حقیقت میں صحیح ہوتا ہے ، دوسرے پر بھی جو اس منشا سے اجنبی ہے ، مادی ہے۔ مثال کے طور پر تعلیم گاہ، مکتب ، مدرسہ اور دبستان قابلِ توجہ ہیں۔ موجودہ طریق تعلیم کے خیال سے تعلیم گاہ ایک ایسا لفظ ہے جو واقعات کو صحیح صحیح بیان کرتا ہے۔ یہاں علوم مروجہ کی تعلیم دی جاتی ہے۔ اس تعلیم کی مختلف شاخوں سے جو بچے نا آشنائے محض ہوتے ہیں ، انہیں متعدد مدارج میں ان شعبوں کی ضروریات سے آگاہی کرائی جاتی ہے اور اس طرح چند امور کی ناواقفیت کے درجے سے نکال کر ان سے واقفیت حاصل کرانا موجودہ تعلیم کا مقصد اور ماحصل ہے۔ مکتب کا لفظ محدود ہے اور وہ محض کتابت تک ہی محدود کر دیا گیا ہے۔ موجودہ تعلیم میں لکھانا پڑھانا دونوں شامل ہیں اور مکتب لکھانے کے سوا کسی اور امر کا کفیل نہیں۔ مدرسہ ، درس گاہ ہے۔ درس میں مشاق مضمر ہے۔ مدرسہ تعلیم گاہ اور مکتب سے یقیناً اعلیٰ رتبے کی چیز ہے۔

موجودہ تعلیم کے نقایص اور مسلمہ نقایص کا اعتراف اس سے زیادہ وضاحت سے اور کیا ہو سکتا ہے کہ ہماری زبان نے دبستان کے لفظ کو وہ مقبولیت نہیں دی جو اس کا حق تھی ۔ اور سچی بات تو یہ ہے کہ مقبولیت ایسے مل بھی نہ سکتی تھا ۔ زمانۂ حال کی تعلیم گاہوں کو دبستان کے لفظ سے یاد کرنا محض افترا ہوتا ۔ دبستان تو ادبستان ہے اور آج کل ادب و آداب تو ہماری تعلیم گاہوں میں کہاں ۔ ان کا مقصد اور منشا تو ، جیسا اوپر ذکر کیا گیا ہے ، چند امور سے معرفی کرانا ہے اور بس ۔ دبستان کا منشا ادب آموزی تھا جو اب یہاں مفقود ہے ۔

آخر میں مترادف الفاظ کے باہمی تمیز کرنے میں جو کثیر فواید مضمر ہیں ان میں سے چند میں آپ کے ذہن نشین کرانا چاہتا ہوں ۔ ہمیں مان لینا چاہیے کہ فواید کثیر ہیں ، خواہ ہم خود وہ سب کے سب نہیں دیکھ سکتے ، کیونکہ بعض اوقات بڑے بڑے زبان دانوں کو مختلف الفاظ استعمال کرتے ہوئے ان کے معنوں کی تفریق اور تمیز پر غور کرنے کے لیے ٹھہرنا پڑا ہے ۔ انھوں نے بے حد فکر و محنت اور بے انتہا نازک خیالی کو اس کام پر لگانے سے مشکور پایا ہے اور مسلمہ طور پر وہ اس کی اہمیت کے قایل ہیں ۔ ان کی تصانیف بھی مصنف (مصنفین) کے اس خاص ارادے اور مقصد کے بغیر (ہی) امر زیربحث میں صفحہ صفحہ پر سبق آموز ہیں ۔ زبان کا ماہر اپنی تحریر میں صحتِ لفظی و معنوی کو مد نظر رکھتے ہوئے لفظوں کو استعمال کرتا ہے ۔ ہمیں مترادف الفاظ کے ایک دوسرے سے تمیز کرنے میں لفظ لفظ پر مشق کراتا ہے ، البتہ مترادف الفاظ پر غور کرنے کے فواید کے لیے دوسروں پر اعتبار کرنا ضروری نہیں ۔ الفاظ جو بظاہر ایک سے ہیں ، لیکن حقیقت میں نہیں ، ان میں تمیز کرنے کی قابلیت رکھنا علم و فضل کی دلیل ہے ۔ دیکھو شہرت و تشہیر ایک ہی مادے سے نکلے ہیں ۔ شہرت میں نیک نامی کا خیال غالب ہے

اور تشہیر میں بدنامی کا دھبا نمایاں ہے ۔ نشر ہونے میں بھی بدنامی کا ساتھ نہیں چھوٹتا[1] ۔ الفاظ میں ہر وقت ایسا ساز و سامان موجود ہے کہ ہم طبیعت کو اس پر لگانے سے ماہر بنا سکتے ہیں ۔ اور ذہانت کی استمداد سے الفاظ میں تمیز کرنے کی عادت کے ذریعے ابہام و پریشانی کو دور کر کے وضاحت و صراحت پیدا کر سکتے ہیں ۔ الفاظ میں اس طرح تمیز کرنا محض ذہنی مشق ہی کے خیال سے مفید نہیں . . . اس سے ہمارے دماغی ذخیرۂ عملی میں ترقی یقیناً ہوگی ۔،،[2]

مرادفات یا مترادف الفاظ سے بحث کرتے ہوئے کیفی لکھتے ہیں[3] :

”متعرفہ زبانوں کے متعلق تو یہ کہنا درست ہوگا کہ ان میں کوئی لفظ کسی لفظ کا مرادف یعنی ہم معنی نہیں ہوتا کیونکہ ہر لفظ کا مادہ جداگانہ ہوتا ہے ۔ لیکن غیر متعرفہ مشرق زبانوں میں ایسا نہیں ہوتا ۔ ان میں بہت سے الفاظ ہم معنی ادھر ادھر سے آ جاتے ہیں اور بہت سے ایسے بھی ہوتے ہیں جو اپنی اصلی جگہ میں قریب المعنی ہوں مگر ہم معنی مستعمل ہوتے ہیں ۔ ایسا ہی حال اردو کا ہے ۔ اس کے باوجود بھی ذوق سلیم ان لفظوں میں مابہ الامتیاز قائم کر لیتا ہے اور ایسے دو کلمے مرادف نہیں رہتے ۔ زیادہ سے زیادہ مترادف کہے جا سکتے ہیں ۔ ایسے چند جگ لفظوں کے یہاں دیے جاتے ہیں جن سے استعمال کے امتیاز کا اصول واضح ہو جائے گا ۔

الف : ۱ ۔ رنج ۲ ۔ غم ۳ ۔ افسوس ۴ ۔ تاسف ۔

۱ ۔ ”خط کا جواب نہ دینا تو رہا الگ ، رنج مجھے اس کا ہے کہ

---

۱ ۔ اصطلاحاً تو اب نشریات کے قیام کے بعد چھوٹ گیا ۔ مختلف مقامات پر صورت واقعہ کیا ہے ، یہ اور بات ہے ۔

۲ ۔ سرگذشت الفاظ مذکور ، ص ۲۲۱-۲۵۸ (اقتباسات) ۔

۳ ۔ کیفیہ ، ص ۹۵ - ۹۶ ۔

آپ دہلی آئے اور ملے تک نہیں۔" اس جملے میں باقی تین کاموں میں سے کسی کو رنج کی جگہ رکھ دیں تو پھبے گا نہیں، اور کلام فصاحت سے گر جائے گا۔

۲ - "اسے بیٹے کی وفات کا بڑا غم ہے"۔ یہاں غم کو باقی تین لفظوں میں سے کسی سے نہیں بدل سکتے۔

۳ - "مجھے بہت افسوس ہے کہ جلسے میں شریک نہ ہو سکا۔" یہی کیفیت اس افسوس کی ہے۔

۴ - "اسے نہایت تاسف ہے کہ تقریر کی رو میں یہ کلمے آپ کی شان میں اس کی زبان سے نکل گئے"۔ مذکورہ الفاظ میں کوئی لفظ اس معنی کا نہیں ہو سکتا۔

ب : ایک اور جگہ چار مترادف الفاظ کا لیجیے :

۱ - خوش ۲ - شاد ۳ - بشاش ۴ - باغ باغ۔

اب ان کے استعمال پر غور ہو۔

۱ - "وہ دال روٹی سے خوش ہے۔" مطلب یہ کہ ضروریات زندگی کی فراہمی میں تنگی یا دقت محسوس نہیں کرتا۔ یہاں اس جگہ کا اور کوئی لفظ نہیں کھپ سکتا۔

۲ - "دعا ہے کہ تم شاد و آباد رہو۔" یہی حال یہاں شاد کا ہے۔

۳ - "آج اس کا چہرہ بشاش تھا۔ ضرور انتخاب میں کامیاب ہوگیا ہوگا۔"

۴ - "امتحان کا نتیجہ سنتے ہی وہ باغ باغ ہوگیا"۔ اس باغ باغ کی جگہ فردوس فردوس بھی نہیں پھب سکتا۔

نظامی عروضی سمرقندی[1] اور شمس قیس رازی[2] کے بیانات اس سلسلے میں بہت واضح ہیں ۔

نظامی لکھتا ہے :

''شاعر کے لیے ضروری ہے کہ صاحب ذوقِ سلیم ہو ، فکر عالی رکھتا ہو . . . . مختلف علوم سے آگاہ ہو . . . . علاوہ ازیں مطالب اور معانی میں اسے بصیرت حاصل ہو . . . . الفاظ پر عبور ہو . . . . اسے یہ بھی معلوم ہو کہ سرقہ شعری کی کیا نوعیت ہے اور ترجمہ کسے کہتے ہیں ۔''

شمس قیس رازی[3] لکھتا ہے :

''ضروری ہے کہ شاعر کو مفردات لغت پرعبور کامل حاصل ہو ۔ صحیح اور غلط ترکیبوں کی اقسام سے آگاہی حاصل ہو''۔

مترادفات اور کلمات کی مختلف دلالتوں کے متعلق صرف ایک لفظ ''وجود'' (Existence) جو راجے کی لغات[4] مترادفات و اضداد کا پہلا کلمہ ہے ، اس کے ایتلافات کا سلسلہ ملاحظہ ہو ۔

''وجود :

حیات کا اثبات ، موت کی نفی ، پائے جانے کی صفت ، جوہر فرد ، خیال افلاطونی ، صورت افلاطونی ، قائم ہونے کی صفت ، وجود مطلق، علی الاطلاق ہونے کی صفت ، خود قیامی ، زیست ، زندگی ، زندگی کی ادئی ، شے موجود ، قائم شے ، قیام ، بقاء ابدیت ، استمرار ، استقرار ،

---

۱ ۔ چہار مقالہ ، مقالہ دوم، ص ۴۲ ۔

۲ ۔ المعجم ، ۳۳۸ تا ۳۴۰ ۔

۳ ۔ المعجم بہ استناد انتقاد ، ص ۱۰۴ ۔

۴ ۔ Thesourus. ۔

واقعیت امر ، امر واضح ، امر مستمرہ ، اساس ، جوہر حیات ، حیات فانی ، فطرت ، طبیعت ، واجب الوجود ، ذات باری ، ذات خداوندی ، اصل تشکیل ، بطونِ وجود ، ماہیت حیات ، بنیادی جزو ، (بہ اضافت) روح (یعنی روح وجود) ، دل ، مرکز ، مطلق ، خود مقیم ، ماورائے خیال ، ماورائے فکر ، قائم الوجود ، باقی ، ابدی ، غیر فانی ، دائمی ۔"

یہ کچھ مترادفات و ایتلافات ہیں ۔ انھی سے اندازہ کر لینا چاہیے کہ شاعر اور فن کار کو ذخیرۂ الفاظ کے کیسے بکھرے ہوئے اجزا سے اپنے مطلب کا جزو انتخاب کرنا ہوگا ۔ اسی طرح اوصاف دلبری اور مراتب محبوبی میں اکثر کلمات استعمال ہوتے ہیں کہ ان کے معانی میں فرق ہے لیکن کم سواد فن کار یا شعرا ان کا قطعی مفہوم سمجھے بغیر ان کلمات کو استعمال کرتے ہیں ۔ مثلاً ناز ، انداز ، ادا ، عشوہ ، غمزہ ، کرشمہ ، حیا ، شوخی ، شرم ، جلوہ ، چھب ، پھبن ، روپ ، آن بان ، آن ۔ مؤخر الذکر لفظ بہت پر اسرار ہے اور اس کے متعلق شعرا نے تخصیص کی ہے کہ اس کے استعمال میں احتیاط بہت ضروری ہے ۔ یہ شعر سنیے :

شاہد آں نیست کہ موئے و میانے دارد
بندۂ طلعتِ آں باش کہ آنے دارد

سودا جو ترا حال ہے ایسا تو نہیں وہ
کیا جانیے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

وہ جو ہم نے چھب دیکھی دوستوں نے کب دیکھی
ہم کو جیت سکتی تھی روپ کی پھبن تنہا ؟

ان تمام باتوں کے بعد واضح ہوگیا ہوگا ، علم معانی کا صحیح منصب یہ ہے کہ وہ فن کار کو مفردات الفاظ کے صحیح معانی کی طرف توجہ دلائے ، مترادفات میں فرق قائم کرنا سکھائے اور الفاظ کو نحوی طور

پر اس طرح بڑھانا سکھائے کہ ابلاغ مفہوم میں ہر طرح کی سہولت حاصل ہو ۔ مقتضائے مقام کے کلمات بلاغت میں بھی آئیں گے لیکن یہ مقام اس ترکیب کی تشریح و توضیح کا نہیں ہے ۔ صرف یہ جان لینا چاہیے کہ علم معانی بیشتر مفردات الفاظ سے بدیں معنی کہ ابلاغ میں وہ کہاں تک معاون ہوتے ہیں ، بحث کرتا ہے ۔ وہی نصر اللہ والی بات کہ ''بحث با الفاظ بہ حیثیت مطابقت الفاظ نہ معانی''۔ یہ بھی ظاہر ہو گیا کہ معانی میں حکم اور مدار فیصلہ ہمیشہ لغت اور نحو ہوتی ہے کیونکہ الفاظ کی دلالت لغوی یا دلالت وضعی یا دلالت مطابقی سے بحث مقصود ہوتی ہے ۔ مراد یہ ہے کہ لغات میں کلمات کے جو معانی موجود ہیں انھی کے صحیح استعمال سے تعرض کرنا مطلوب ہوتا ہے ۔

بیان :

میں ''البیان'' میں اس علم کے منصب اور غایت سے بہ تفصیل بحث کر چکا ہوں اس لیے مختصراً مختلف علوم شعریہ میں تعلق ظاہر کرنے کے لیے بہ اختصار بات کرتا ہوں ۔ بیان کی مختلف تعریفات میں تفصیل سے ''البیان'' میں درج کرچکا ہوں اور ان سے بحث کرچکا ہوں ۔ اس مرحلے پر اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ معانی کا تعلق الفاظ کی دلالت وضعی سے ہے یعنی جب تک الفاظ اپنے معانی وضعی یا معانی لغوی میں استعمال ہوتے ہیں ، ان کے استعمال کا ڈھب ، ان کا انتخاب اور ان کی بندش ، معانی کے معاملے سے مربوط ہوتی ہے ۔ ادیب اور انشا پرداز مجبور ہوتا ہے کہ الفاظ کے محدود ذخیرے سے گونا گوں کام لے کر افکار و تصورات کا بیان کرے ۔ انسانی افکار غیر محدود اور ابدیت کو چھوتے ہوئے الفاظ ہماری تخلیق اور اپنی دلالتوں میں محدود ۔ انشا پرداز کا کام دلالت وضعی سے نہیں چلتا تو وہ انھی الفاظ کو معانیِ غیر وضعی یا معانی غیر حقیقی یا معانی مجازی میں استعمال کرتا ہے ۔ یعنی الفاظ کی ان دلالتوں کو ملحوظِ خاطر رکھتا ہے

جن کا تعلق لغت سے نہیں ہے ، نہ جن کے معانی کے متعلق لغت کو حکم یا مدار قرار دیا جا سکتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ جب الفاظ اپنے معانی غیر وضعی میں استعمال ہوتے ہیں تو ایسے استعمال کا کوئی جواز ، کوئی قرینہ ، کوئی سلیقہ ضرور موجود ہوتا ہے ۔ یہ تو نہیں ہوتا کہ ہم میز سے کتاب مراد لیں اور اصرار کریں کہ لوگ اس معانی مجازی کو (جو آمرانہ صورت تحریر ہے) درست سمجھ کر استعمال کریں ۔ جب الفاظ اپنے معانی مجازی یا معانی غیر لغوی میں استعمال کیے جائیں گے تو ان کے معانی حقیقی یا لغوی اور معانی مجازی میں کوئی تعلق ضرور ہوگا ، جسے عقل انسانی دریافت کرنے کی اہل ہوگی ۔ معانی مجازی اور لغوی کا یہ تعلق یا ان دونوں کی یہ باہمی نسبت ہی اس بات کا جواز پیدا کرتی ہے کہ معانی لغوی سے انحراف کیا جائے اور معانی مجاز مراد لیے جائیں ۔ جب کوئی ادیب یہ کہتا ہے کہ آج میرے گھر دن کو ماہ چہاردہم طلوع ہوا تو مراد یہ لیتا ہے کہ محبوبہ نے قدم رنجہ فرمایا ۔ اب غور فرمائیے کہ دن کو ماہ چہاردہم اپنی پوری تابانی کے باوجود طلوع نہیں ہو سکتا ۔ یعنی اس معنی میں کہ نظر نہیں آ سکتا ۔ اب واضح ہوا کہ شاعر نے ماہ چہاردہم سے چودھویں رات کا چاند نہیں بلکہ کوئی اور چیز مراد لی ہے اور عقل فوراً یہ بات سمجھاتی ہے کہ یہ ماہ چہاردہم محبوبہ ہی ہو سکتی ہے کہ دن کو آئے اور (فن کار کے) کاشانۂ خیال میں یوں روشن ہو جائے گویا چاندنی کا فرش بچھ گیا ہے ۔ اب معلوم ہوا کہ جہاں الفاظ اپنے معانی غیر حقیقی یا غیر لغوی میں استعمال کیے جاتے ہیں تو دونوں معانی میں یک گونہ نسبت یا تعلق ہی موجود نہیں ہوتا بلکہ ایک قرینہ (ایک جواز کی صورت بہ شکل دیگر) بھی موجود ہوتا ہے ۔ ہم جانتے ہیں کہ دن کو ماہ چہاردہم طلوع ہوتا ہوا نظر نہیں آیا کرتا ۔ ماہ چہاردہم سے محبوبہ کی شباہت مسلمات شعری اور فنون عاشقی کے لوازم میں داخل ہے ۔ پھر اس ٹکڑے پر بھی غور کیجیے کہ میرے گھر میں ماہ چہاردہم طلوع ہوا ۔ چودھویں کا چاند

لاکھ ادیبوں کا محبوب و مرغوب منظر سہی لیکن جب وہ طلوع ہوتا ہے تو ہر جگہ چاندنی کا سیلاب نظر آتا ہے ۔ شاعر کے گھر سے اس کی کوئی تخصیص نہیں ہے ۔

اب دو باتیں بالکل واضح ہوئیں ۔ جب الفاظ اپنے معانیِ غیر لغوی یا غیر حقیقی یعنی مجازی میں استعمال کیے جاتے ہیں تو :

(الف) معانیِ لغوی اور معانیِ مجازی میں کوئی نہ کوئی تعلق ضرور موجود ہوتا ہے ۔

(ب) کوئی بات ایسی ضرور ہوتی ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ الفاظ معانیِ مجازی میں استعمال کیے گئے ہیں ۔ اس بات کو اصطلاح میں قرینہ کہتے ہیں ۔

واضح رہے کہ معانیِ مجازی کے استعمال میں قرینہ اکثر قائم ہوتا ہے لیکن ایک ایسی صورت بھی ہے کہ قرینہ کی بجائے جب ہم عقل سے کام لے کر الفاظ مستعملہ پر غور کرتے ہیں تو بطریق لزوم معانیِ مجازی ضرور پیدا ہوتے ہیں ۔ ہرچند کہ معانیِ لغوی مراد لینا بھی قایل کے دائرۂ خیال سے باہر نہیں ہوتا ۔ مثلاً یہ کہنا کہ اس شخص کے باورچی خانے میں ہمیشہ آگ جلتی رہتی ہے ۔ اس کے لغوی معانی بھی مطلوب ہیں لیکن اس کے ایک معانی مجازی بھی ہیں جو معانیِ لغوی کو لازم ہیں ۔ یعنی یہ کہ وہ مہمان نواز ہے ۔ ایسی صورت میں معانیِ مجازی ہی مطلوب فن کار ہوتے ہیں ۔ لیکن وہ معانی ، ان الفاظ سے، جو معانیِ لغوی پر دلالت کرتے ہیں ، خود بخود بطریق لزوم پیدا ہوتے ہیں ۔ یہاں قرینہ کوئی موجود نہیں ہوتا کہ معانی لغوی یا معانی حقیقی معانی مجازی میں استعمال کیے گئے ہیں ۔ ان تمام باتوں کو ایک شجرے کے ذریعے یوں ذہن نشین کرنے کی کوشش کی جاتی ہے ۔

لفظ
معانی لغوی
معانی وضعی
معانی مطابقی
دلالت غیر عقلی
مفردات الفاظ و کلمات کے مباحث ۔ انتخاب الفاظ کے مراحل ۔ مطابقت لفظ و معنی کے کوایف ۔
(الف) علم معانی
معانی مجازی ۔ معانی غیر لغوی ۔ {دلالت عقلی}
جب قرینہ اس بات پر دلالت کرتا ہو کہ الفاظ معانیٔ مجازی میں استعمال کیے گئے ہیں ۔
جب قرینہ اس بات پر دلالت نہ کرتا ہو کہ معانی مجازی مراد ہیں لیکن غور کرنے سے معانی لغوی کے ساتھ معانی مطلوب یعنی معانی مجازی پیدا ہوں ۔
کنایہ
(۳)
جہاں معانی لغوی و مجازی میں تعلق تشبیہ پایا جائے ۔
استعارہ
(۱)
جہاں معانی لغوی اور معانی مجازی میں تشبیہ کے علاوہ کوئی اور تعلق پایا جائے ۔
مجاز مرسل
(۲)
(۱)+(۲)+(۳)=علم بیان

آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ بیان کا انحصار در اصل ان چیزوں پر ہے : یعنی تشبیہ ، استعارہ اور مجاز مرسل - تشبیہ خود مجاز نہیں ہے - لیکن استعارے کی تخلیق میں اس کا وجود ضروری ہے اس لیے اس کے مباحث کو بھی مجاز میں شامل کر لیتے ہیں -

جہاں معنی اپنی درماندگی اور بے کسی کا اظہار کرتا ہے اور فن کار دیکھتا ہے کہ محض دلالت وضعی اور دلالت مطابقی سے بات نہیں بنتی تو وہ انھی مفردات الفاظ کو اپنے سلیقے اور ذوق سلیم سے کام لے کر معانی مجازی میں استعمال کرتا ہے اور دلالت عقلیہ کے ذریعے گویا اپنے ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ کر لیتا ہے - بیشتر مجاز کا کام مفردات کی جگہ مرکبات سے ہے - اگرچہ یہ کوئی قطعی اصول نہیں - اس مرحلے پر اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ علم بیان سے وہ مطالب جو دقیق ، لطیف اور پیچ دار ہوتے ہیں ، معانی کی بے بسی کے اظہار کے بعد ، قلمبند کیے جا سکتے ہیں، اگرچہ یہ دعویٰ کرنا مشکل ہے کہ مجاز نے معانی لطیف کے تمام پہلوؤں کو اپنے دائرۂ کار میں سمیٹ لیا - مثالوں سے میں گریز کرتا ہوں - حاصل کلام یہ کہ معانی دلالت وضعی یا لغوی سے اور مجاز الفاظ میں دلالت عقلی سے کام لے کر فن کار کو ابلاغِ معانی کی منزل تک پہنچانے کی کوشش کرتا ہے -

بدیع :

بدیع ، معانی اور بیان کے تقابلی مطالعے کی کوشش تب ہی سودمند ہو سکتی ہے اگر اس مرحلے پر بدیع کی مختلف تعریفات اور مؤلف کے نقطۂ نظر سے آشنائی حاصل ہو جائے -

شمس الدین فقیر لکھتے ہیں :

”علم بدیع عبارت است از شناختن وجوہ محسنات کلام و بدایع و

صنایع کہ در الفاظ و معانی بکار می‌رود بہ طریق تحسین نہ برسبیل وجوب ۔"[1]

مراد یہ ہے کہ علم بدیع وہ علم ہے جس کے ذریعے محسنات کلام یا خوبی ہائے شعر کے کوائف دریافت کیے جاتے ہیں ۔ یہ محسنات یا الفاظ میں ہوں گے یا معانی میں ، لیکن ان کی موجودگی فن کار پر واجب نہیں ہے ۔ البتہ موزوں و مناسب ہے کہ اس کا کلام خوبیوں سے آراستہ ہو ۔

یہ پہلی بار ہے کہ علوم شعریہ کے سلسلے میں محسنات کا کلمہ واقع ہوا ہے جس کا مادہ حسن ہے ۔ اور صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ہم ایک ایسے علم سے دو چار ہیں جس کی جمالیاتی اقدار اساتذۂ متقدمین پر روشن تھیں ۔ اگرچہ ان کے خیال میں حسن کے اظہار کے بعد ، ابلاغ کے مرحلے طے کرتے وقت محسنات یا خوبی ہائے شعر کے پیدا کرنے کا مرحلہ آتا ہے ۔ اس سے ذرا مفصل بحث آگے آتی ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے فن کار بھی اظہار کے بعد ابلاغ کے سلسلے میں کاوش کے معترف ہیں ۔

امیر لکھنوی کہتا ہے :

خشک سیروں تنِ شاعر میں لہو ہوتا ہے
تب نظر آتی ہے اک مصرعِ تر کی صورت

اور آتش کہتا ہے :

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

ایسا معلوم ہوتا ہے گویا فن کار کے پاس خیال مجردہ یا واردات ذہنی بغیر الفاظ موجود ہے جس کے لیے الفاظ کی بندش درکار ہے ۔ حالانکہ خیال کے ساتھ ہی کچھ نہ کچھ الفاظ ضرور ذہن میں آئیں گے ۔

---

۱ ۔ حدایق البلاغت مع نہر الافاضت ، ص ۴۵ ۔

سحر بدایونی لکھتے ہیں :

”علم بدیع علم محسنات کلام کا ہے ، جو الفاظ و معنی میں ہوتے ہیں ۔ لیکن وہ محسنات برسبیل استحسان ہوں نہ برسبیل وجوب (یعنی کلام کا درست ہونا حسب قواعد علم معانی و بیان (کذا) کے ضرور ہے ۔ اگر صنایع بھی ہوں تو مستحسن ہوگا ورنہ کچھ مضائقہ نہیں) ۔“[1]

اس تعریف کی تشریح کی ضرورت نہیں ۔ اگرچہ آگے چل کے میں دکھاؤں گا کہ بعض چیزیں جن کو محسنات شعر کہا جاتا ہے بعض اوقات ابلاغِ معانی میں وجوب کا درجہ اختیار کر لیتی ہیں ۔

سجاد مرزا فرماتے ہیں :

”اس علم کو جس سے تحسین و تزئینِ کلام کے طریقے معلوم ہوتے ہیں علم بدیع کہتے ہیں ۔“[2]

اس تعریف میں بھی تزئین و تحسین کے کلمات توجہ کے سزاوار ہیں کہ جمالیات اور متعلقہ اقدار و کوائف کی طرف اشارہ کرتے ہیں ۔

علامہ روحی لکھتے ہیں :

”آں علمے ست کہ بداں معرفت وجوہ تحسین کلام بعد ازاں کہ مراتب اقتضاً حال و وضوح دلالت را ملحوظ داشتہ باشند حاصل آید و آں وجوہ را در اصطلاح ایں فن بہ صناعات تعبیر کنند و آں بر دو گونہ است معنوی و لفظی ۔“[3]

مفہوم یہ ہے کہ علم بدیع وہ علم ہے جس سے تزئین و آرایش کلام کے اسباب و وجوہ معلوم ہوتے ہیں ۔ شرط یہ ہے کہ کلام معانی و

---

۱ - معیار : صفحات ۴۳ ، ۴۴ (مع حاشیہ) ۔ معیار البلاغت مطبوعہ مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۸۵ع ۔

۲ - تسہیل : ۱۶۷ ۔

۳ - دبیر : ۲۸۲ طبع ثانی ۔

بیان کی کسوٹیوں پر پورا اتر چکا ہو۔ اسباب وجوہ آرایش کو اصطلاح میں صنعت (جمع صنایع) کہتے ہیں اور ان صناعات کی دو قسمیں ہیں : معنوی و لفظی ۔

نصر اللہ نقوی لکھتے ہیں :

"آن علمیست کہ بحث میشود درآن از وجوہیکہ موجب حسن کلام است بعد از بلاغت آن ۔ پس اگر کلام خالی از بلاغت باشد آن وجوہ از درجۂ اعتبار ساقط و از زیورِ حسن عاطل است ۔"[1]

یہ تعریف بہت معنی خیز ہے اور توجہ مزید چاہتی ہے ۔ نصراللہ نہایت اختصار اور کمال بلاغت سے کہہ رہے ہیں کہ یہ وہ علم ہے کہ اس میں وجوہ حسن کلام سے بحث ہوتی ہے ، لیکن شرط یہ ہے کہ کلام کا بلیغ ہونا ثابت ہو چکا ہو ۔ اگر کلام بلاغت یعنی الفاظ و معانی کی مطابقتِ تام یا پیکر و مغز کے اختلاط و ارتباط کامل سے معرا ہو تو حسن کا پیدا ہونا تو بڑی بات ہے، کلام درجۂ اعتبار ہی سے گر جائے گا ۔ اور معنی آرایش سے اور لفظ زیبائی سے لاکھ مزین ہوں ، مطلب ہی خبط ہو جائے گا اور حسن کلام کا سایہ بھی نظر نہ آئے گا ۔ یہاں بھی حسن یعنی شعر کی جمالیاتی اقدار کی طرف اشارہ بہ وضاحتِ تام کیا گیا ہے ۔

نجم الغنی لکھتے ہیں :

"بدیع ایک علم یعنی ملکہ ہے جس سے چند امور ایسے معلوم ہو جاتے ہیں جو خوبیِ کلام کا باعث ہوتے ہیں ۔ مگر اول اس بات کی رعایت ضرور ہے کہ کلام مقتضائے حال کے مطابق ہو اور اس کی دلالت مقصود پر خوب واضح ہو ، کیونکہ ان

---

۱ ۔ ہنجار : ۲۰۶ ۔

دونوں خوبیوں کے بعد ہی کلام میں محسنات سے حسن و خوبی آ سکتی ہے۔ ۔ ۔ اس علم کا مرتبہ علمِ معانی و بیان کے بعد سمجھا گیا ہے ۔ بلکہ بعض تو یہ کہتے ہیں کہ یہ کوئی علم مستقل نہیں ، انھی کے ذیل میں داخل ہے ۔ مگر یہ قول ان کا تحقیق کے خلاف ہے ۔"[1]

اس تعریف میں ایک نہایت دقیق نکتہ پوشیدہ ہے اور وہ یہ کہ اگر شاعر نے اپنی پیچیدہ ترین واردات اور تجربات کو ، معانی یعنی الفاظ و کلمات کے موزوں انتخاب اور ان کی نسبت کی بہترین ترتیب سے کام لے کر ، اور پھر استعارہ ، مجاز مرسل اور کنایہ سے معاونت حاصل کر کے اپنا مفہوم بہ طریق تام قاری تک پہنچا دیا ہے ، اور اظہار کے بعد ابلاغ بھی ہو چکا ہے ، تو محسنات شعر کے شعوری استعمال کی ضرورت نہیں رہی ۔ شاعر کے علم کے بغیر ، بیان اور معانی کے مراحل طے کرتے ہوئے محسنات شعر یا بدیع کی منزل بھی بہ خیر و خوبی طے ہوگئی ہوگی پڑھنے والے کو معلوم بھی نہ ہوگا کہ بیان و معانی کی خوبیوں کے علاوہ محسناتِ شعر کی آرایشیں اور آئینہ بندیاں بھی دعوت سماعت (و نظارہ) دے رہی ہیں ۔ ان اشعار پر غور کیجیے ۔ بدیع کا عنصر کس قدر پوشیدہ اور خفی ہے کہ توجہ دلانے کے بغیر ذہن اس طرف راجع ہی نہیں ہوتا ۔

مئے عشرت کی خواہش ساقی گردوں سے کیا کیجے
لیے بیٹھا ہے اک دو چار جامِ واژگوں وہ بھی

مے اور ساقی تو سامنے کی بات ہے لیکن اک دو چار کو جمع کر کے دیکھیے تو سات حاصل ہوگا اور افلاک سات بھی بتائے جاتے ہیں ، نو بھی ۔ ظہیر فاریابی قزل ارسلان کی مدح میں کہتا ہے :

نہ کرسیِ فلک نہد اندیشہ زیر پائے
تا بوسہ بر رکابِ قزل ارسلاں دہد

---

۱ ۔ بحر الفصاحت : ص ۸۹۳ ۔

حفیظ جالندھری کا شعر ہے :

جس سر زمیں پہ سایۂ نُہ آسماں رہے
اس پر سکونِ قلب سے کوئی کہاں رہے

خود غالب کہتا ہے :

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

اکبر کہتا ہے :

ہو گیا بدر ہلال اس کا سبب روشن ہے
روز گھستا تھا ترے در پہ جبیں تھوڑی سی

یہاں کلمہ 'روشن' کی بے ساختگی توجہ طلب ہے ۔

شاد عظیم آبادی کہتا ہے :

پوچھو نہ حال چشمِ دل آویزِ یار کا
کھولو نہ راز گردشِ لیل و نہار کا

اسیر جسم ہوں میعادِ قید نا معلوم
یہ کس گناہ کی پاداش ہے سزا معلوم

سنی حکایتِ ہستی تو درمیاں سے سنی
نہ ابتدا کی خبر ہے ، نہ انتہا معلوم

حرم و دیر میں پتھرا گئیں دونوں آنکھیں
اتنے جلوے نظر آئے ہیں کہ جی جانتا ہے

داغ وارفتہ کو ہم آج ترے کوچے سے
اس طرح کھینچ کے لائے ہیں کہ جی جانتا ہے

اشک آنکھوں سے کب نہیں آتا
لوہو آتا ہے جب نہیں آتا

صبر تھا ایک مونسِ ہجراں
وہ بھی مدت سے اب نہیں آتا

مے تند و ظرفِ حوصلۂ اہلِ بزم تنگ
ساقی سے جام بھر کے پلایا نہ جائے گا

تم کو ہزار شرم سہی ، مجھ کو لاکھ ضبط
الفت وہ راز ہے کہ چھپایا نہ جائے گا

روٹھیں نہ بات بات پہ کیوں ، جانتے ہیں وہ
ہم وہ نہیں کہ ہم کو منایا نہ جائے گا

حافظ جلال الدین احمد زینبی رقم طراز ہیں (اور ان کی تعریف منطقی اعتبار سے بہت دلنشیں ہے) :

"علم بدیع وہ علم ہے جس سے کلام فصیح و بلیغ کی لفظی اور معنوی خوبیاں معلوم ہو جائیں ۔"[1]

معلوم ہوا کہ جب تک کلام فصیح و بلیغ نہ ہوگا ، اسے حسن کی کسوٹی پر کبھی پرکھا نہ جائے گا ۔ کلام بے معنی یا وہ کلام جو ابلاغِ تام کے مرحلے پر فایز نہ ہو چکا ہو، حسن و آرایش سے مزین نہیں ہو سکتا ۔ بے ربط اور بے معنی لفظوں کا مترنم یا نغمہ آفریں (اگرچہ یہ عملاً نا ممکن ہے) مجموعہ کبھی صنایع لفظی یا معنوی سے بہرہ یاب نہیں ہو سکتا ۔ حسن ، وہ ترنم کی شکل اختیار کرے یا نغمے کی ، یا اساتذۂ متقدمین کے نظریات تزئین و آرایش کی ، کلام زیر بحث کا با معنی ہونا اور اس کا ابلاغِ تام تک پہنچا ہوا ہونا

---

۱ ۔ نسیم ، ص ۹ بلاغت (ضمیمہ) ۔

ضروری ہے - یہاں کروچے اور ہمارے اساتذہ بالکل ہم خیال ہو جاتے ہیں -

بدیع کا منصب :

بدیع کی مختلف تعریفات آپ نے ملاحظہ فرمائیں - اب لازم آیا کہ بدیع کا منصب دریافت کرنے کی کوشش کی جائے - لیکن اس سے پہلے یہ دیکھ لینا چاہیے کہ مغرب میں اس طبقہ بندی کے لیے گنجائش ہے یا نہیں اور ان کے ہاں بدیع کی کیا صورت ہے -

مرزا محمد عسکری کے ''آئینۂ بلاغت'' میں ضمیمے کی صورت میں، حیم کی لغت فارسی انگلیسی اور انگلیسی فارسی میں ، وایلڈ (Wyld) کی انگریزی لغت میں (جو بعض معاملات میں بہت دقیق اور دور رس مطالب سے بھی بحث کرتی ہے) اور چیمبرز بیسویں صدی کی لغت کے کھنگالنے سے جو کچھ ہاتھ آیا ہے اس کا خلاصہ یہ ہے : (۱)

(۱) عسکری :

(الف) Euphisim, Art of verbal embellishment

(ب) بدیع

(الف) اس تعریف سے ایسا معلوم ہوتا ہے گویا مرزا صاحب بدیع کو صرف صنایع لفظی تک محدود رکھنے کے قائل ہیں - کم از کم بظاہر مفہوم سے یہی متبادر ہوتا ہے -

(ب) انگریزی لفظ کے ماخذ کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ جان لیلی کے ایک رومان 'Euphues' (1979-80) کی پُر تصنع پُرتکلف اور بے ثمر طمطراق الفاظ سے منسوب ہے - تو مرزا صاحب بدیع کو خوامخواہ کا تکلف ، بےکار کی صنعت گری ، ضلع جگت اور بے معنی لفظ طرازی خیال کرتے ہیں -

(۲) بیان : Art of exposition ، مطلب کچھ واضح نہیں ہے ۔ لیکن اتنا تو ظاہر ہے کہ اس میں مذمت و منقصت کا کوئی پہلو نہیں ہے ۔ کھول کر، بیان کرنا کہ کوئی پہلو تشنۂ اظہار نہ رہ جائے ، بیان ہے ۔

(۳) معانی : Art of Signification ، یہ ترکیب زیادہ معنی خیز ہے کہ بیان کے ان پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتی ہے جو ابلاغ میں ممد و معاون ہوتے ہیں ۔

(۴) اب حیم (مشہور لغت نگار ۔ فارسی انگریزی ۔ انگریزی فارسی) :

(الف) بدیع = Figures of Speech

بدیع کی اس تعریف میں یا Figures of speech کی اس تعریف میں تشبیہ ، استعارہ ، مجاز مرسل اور کنایہ بھی شامل ہو جائیں گے ۔

(ب) بیان = Exposition, Description

علم بیان = Rhetoric

لیکن Rhetorical کے معانی کی تشریح کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے Highly flowery & ornamental Style جس سے مراد یہ ہے کہ وہ بیشتر بیان کے مظاہر کو تکلف اور تصنع کے مظاہر تصور کرتا ہے ۔

معانی = Signification

حیم ہی Rhetoric کو علمِ معانی اور بیان دونوں پر محیط تصور کرتا ہے اور Rhetorical کے سلسلے میں معانی، بیان اور بدیع بھی لکھتا ہے ۔ Figures of Speech کو صنایع بدیعی کہتا ہے اور figurative کو مجازی ۔ دارائے صنایع بدیعی

اور رمزی کہتا ہے۔

(۵) خود Wyld کلمہ Rhetor سے آغاز کرتا ہے اور لکھتا ہے:
Greek, Rhetor, Covenant, Public Speaker -
پھر وہ اس کلمے کے مادے کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور لکھتا ہے:
- Stem (مادہ) Wre

Latin, Verbum, 'Word' ; Rhetoric, Latin, Rhetorica, Greek, Rhētorike : the art of oratroy, theory & practice of elegant and persuasive thinking.

یہی کلمہ جو دراصل خطابت سے متعلق تھا زوال پذیر ہوکر تکلف ، تصنع بے جا ، آرایش و تزئینِ بے ثمر (کلام میں) کے لیے استعمال ہونے لگتا ہے۔

(۷) چیمبرز کی بیسویں صدی کی لغت Rhetoric کے مقابل لکھتی ہے:
ادبی اظہار کا فن (خصوصاً نثر میں) ۔

(۸) لغت فلسفہ (ریونز ، نیویارک) کلمہ Rhetoric سے بحث کرتی ہوئی لکھتی ہے کہ اصلاً یہ کلمہ یونانی ہے ۔ یعنی Rhetor ، خطابت ، فن تقریر ۔ لیکن انسان کی ذہانت نے اسے اور مقاصد کے لیے بھی استعمال کیا ہے ۔ ان تعریفات پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ جس طرح ہمارے ہاں بدیع ، معانی اور بیان کے تین منظم دائرے ہیں ، مغرب میں اس طرح نہیں ہیں ۔ ان کے ہاں صنایع لفظی و معنوی ہیں ، لیکن وہ ہماری طرح ان کو منظم کر کے ایک علیحدہ علم کی صورت نہیں دیتے ۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے پڑھے لکھے لوگوں کو ان الفاظ کی تعریف اور تشریح پڑھ کر اپنے صنایع لفظی و معنوی اور اپنے معانی و بیان

پر خواہ مخواہ کے طمطراق لفظی اور شعبدہ گری کا خیال آتا ہے۔
دراں حال کہ جس چیز کو بدیع کہتے ہیں وہ در اصل شعری
(یہاں شعری ہی مطلوب بحث ہے) تخلیقات کی اقدار حسن کو
متعین کرنے اور اظہارِ حسن کے ابلاغِ تام میں معاونت کرنے
کا نام ہے۔ اس علم کا منصب یہ ہے کہ لکھنے والے کو اپنی
تحریر کی خامیوں کی طرف متوجہ کرے اور کوشش کرے کہ
اظہار حسن کے ابلاغ تام میں معاون ہو۔ تمام تعریفاتِ بدیع
پر غور کر لیجیے، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جب علم معانی اور
بیان اپنا کام کر چکتے ہیں، مفردات الفاظ کو چھانٹا جا چکا
ہوتا ہے، کلماتِ موزوں کا انتخاب ہو چکتا ہے، الفاظ و کلمات کا
مقام فقرے میں متعین ہو چکتا ہے، فقرے یا مصرع کی شکل
واضح ہو چکتی ہے، لطیف واردات اور پیچیدہ تجربات کے
ابلاغ کے لیے تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ کا دامن
تھاما جا چکتا ہے تو محسوس ہوتا ہے کہ ابلاغ میں پھر بھی
کچھ باقی رہ گیا۔ ظاہر ہے کہ جس چیز کے نہ ہونے کی بات
بری طرح کھٹکتی ہوگی وہ حسن ہی ہوگا کہ اس کے بغیر تمام
علوم و فنون کا استعمال بے کار اور بے ثمر ہے۔ لفظ و معنی میں،
ان کے ربط باہمی میں، ان کے مقامات کی تعیین میں ایک خاص
خوبی، ایک نظام نہیں پایا جاتا جو شعر کی جان ہوتا ہے۔ یہی
چیز حسنِ کلام یا لطف بیان ہے کہ "از دل خیزد و بر دل
ریزد"۔ معلوم ہوتا ہے کہ معانی اور بیان کے نکتہ طراز، فن کار
کو اس نکتے کی طرف متوجہ کرنا چاہتے تھے کہ جب تک
تحریر کی صورت، پیکر یا ہیئت میں اور لفظ و معانی کے
تعلق و ربط میں حسن و جمال کا عنصر موجود نہ ہوگا اس وقت
تک اسے ادبی تخلیق کا مرتبہ نہیں بخشا جائے گا۔ اب چونکہ
دعویٰ یہ ہے کہ حسن لفظ میں بھی ہے اور معانی میں بھی

(کہ دونوں یعنی لفظ اور معانی ایک حقیقت کے دو پہلو ہیں) تو معلوم ہوا کہ متقدمین لفظ اور معنی کے نازک رشتے سے آگاہ تھے (ماہرین جمالیات نے اب جو موشگافیاں کی ہیں البتہ ان سے وہ ناواقف تھے) - یہ تو ایک نقطۂ نظر ہے - ایک طرح یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ صنایع لفظی اور بدایع معنوی استعمال کرنے کی جو ترغیب دلائی گئی ہے تو اس کا منصب یہ ہے کہ فن کار تخلیق میں جلدی سے ، یا اپنے تجربات کی نشان دہی میں عجلت سے نہ کام لے - فن کار ، ادیب ، انشا پرداز اور شاعر ، ادبی تخلیق کے محرک اور عوامل کو گویا اپنے کندھوں سے اتارنا چاہتے ہیں - وہ اس درد بے پناہ سے نجات حاصل کرنا چاہتے ہیں جو ذہنی تخلیق سے مخصوص ہے - اگرچہ اصل محرک کے کیف و کم میں کوئی تغیر نہیں واقع ہوتا لیکن یہ پریشانی رفع ہو جاتی ہے کہ آخر مجھے ہوا کیا ہے اور فن کار اپنے مافی الضمیر کو لفظ ، رنگ ، صوت ، حرکت ، یا کسی اور مناسب وسیلۂ اظہار کا جامہ پہنا چکتا ہے - اسے فوراً معلوم ہوتا ہے کہ یہ لباس چست بیٹھا یا غلطی ہو گئی -[1] ظاہر ہے کہ اگر صنعتوں کا استعمال مقصود ہوگا اور شعوری استعمال ہوگا تو کلام پر بار بار غور کرنا پڑے گا - الفاظ کے انتخاب میں زیادہ احتیاط کرنا پڑے گی - الفاظ کی پہلی ترکیب و ترتیب میں ، تقدیم و تاخیر میں شعوری طور پر تاخیر و تقدیم مطلوب ہوگی - اس کاوش اور تراش خراش سے اور کچھ نہ ہوگا تو کم از کم سقم تو دور ہو ہی جائیں گے - نظر ثانی تو ہو جائے گی - بہ الفاظ دیگر صنعتوں کے استعمال کی ترغیب اس لیے دلائی گئی ہے کہ ادیب ابلاغ و اظہار کے موزوں ترین طریقے سوچے اور اپنے

---

۱ - کوئی وسیلۂ عرضِ ہنر نہیں یارو
وہ صوت ہو کہ نوا ، بے ثمر ہے کیا کہیے

مطلب کے ابلاغ میں جلدی نہ کرے۔ بعض صنعتیں ایسی بھی ہیں جن کے استعمال سے رمزی اور ایمائی کیفیتیں بڑی خوبی سے ہم تک منتقل ہوتی ہیں۔ بعض صنعتوں کے استعمال سے ایک خاص قسم کا آہنگ پیدا ہوتا ہے۔

بدیع کی تعریف ہی سے (میں نے عرض کیا تھا) معلوم ہے کہ اس کی بنیادی قدر حسن ہے اور جو تعریفات آپ نے دیکھیں وہ سب کی سب کسی نہ کسی طرح شعر کے جمالیاتی پہلو کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ اس علم کا مقصد و منصب یہ ہے کہ کلام میں عناصر جمال کی نشاندہی کرے، اگرچہ یہ نشاندہی عامی کے لیے شاید گمراہ کن ہو، صرف صاحب ذوق سلیم اس نشاندہی کے صحیح خد و خال پہچان سکتا ہے۔ اس سلسلے میں مغرب کے نکتہ طرازوں نے بہت موشگافیاں کی ہیں اور یہ طے نہیں ہو پایا کہ حسن آرٹ کا مقصد ہے اور ہمیشہ حسن کار کے ملحوظ ہوتا ہے یا آرٹ کی غایت ہے اور فن کار ملحوظ خاطر ہو نہ ہو اس کا پیدا ہو جانا ہی فن پارے کو حسین بنا دیتا ہے۔ بہرحال یہ بحث ابھی جاری ہے کہ تخلیق کے وقت صرف تخلیق حسن، عوامل تخلیق کا خلاصہ ہوتی ہے یا دوسرے معاشرتی اقتصادی اور تمدنی عوامل بھی عمل پیرا اور برسرکار ہوتے ہیں۔ بیش تر رجحان اس طرف ہے کہ فن پارے کے خالق کی ذہنی کیفیت بالکل غیر متعلق اور خارجی بات ہے۔ سوال صرف یہ ہے کہ فن پارے میں حسن موجود ہے یا نہیں۔ اگر ہے تو بات ختم ہوئی، اگر نہیں تو فن کار لاکھ عوامل تخلیق حسن سے متاثر ہوا کرے، کیا ہوگا۔ جو کچھ کرے گا یا کہے گا وہ صرف دوسرے درجے کی چیز یا اپنی کسی اچھی چیز کی نقالی ہوگا۔ بات یہ ہے کہ الہام کے لمحے میں فن کار کو کائنات کے بہ ظاہر منتشر اجزا میں ایک ربط دکھائی دیتا ہے جو زنجیر در زنجیر جوہر فرد کی برقیات سے لے کر، نفسِ مطمئنہ کی سطحِ ذہنی تک کھنچا ہوا ہوتا ہے۔ یہ وارد ہوکر

ناگہاں طاری ہوتا ہے اور موقع نہیں دیتا کہ فن کار تیار ہو جائے۔ فن کار اس کا منتظر رہتا ہے۔ اس لمحۂ القا ، اس گوشۂ شہود ، اس سطح الہام تک رسائی فیضِ الٰہی کے ذریعے ممکن ہے اور اس فیضان کا ورود نہ صرف کسی وقتِ معین کا تابع نہیں بلکہ فن کار کو جو الہام ہوتا ہے وہ اپنے ماحول ، اپنی طبیعت اور اپنی معاشرت کے مطابق ایسا ہوتا ہے جیسا مناسب تھا۔ بعض پہلو القا کے فن کار کی شخصیت اور ماحول کے مطابق زوال پذیر ہوتے ہیں۔ فن کار اپنے القا کے اجزا تو علیحدہ علیحدہ کر کے ایک حصہ مسترد اور ایک حصہ قبول نہیں کر سکتا۔ اسے پورا القا تمام و کمال قبول کرنا پڑتا ہے۔ حافظ کو جذبہ اور الفاظ کی وہ ہم آہنگی ملتی ہے کہ نظیر اس کی کائنات میں نہیں۔ لیکن لمحۂ نشاط کی خودفراموشی میں تمام گرد و پیش کے کوائف سے بے خودی بھی اس کو ساتھ ملتی ہے۔ چنگیز خاں کو جنگ و حرب کا نابغہ بتایا جاتا ہے لیکن خونریزی میں اس کا حریف نہیں پیدا کیا جاتا۔ (یہ اور بات ہے کہ ایک زوال پذیر شاعر کے اشعار چنگیز کی غارت‌گری سے زیادہ مہلک ثابت ہو سکتے ہیں)۔ میں کہہ رہا تھا کہ تخلیقِ حسن میں عمل تخلیق کے دوش بدوش یا اس سے ماقبل ، اس اداراکی کیفیت میں ، جو فکر ، عقل و استدلال سے ماورا ہے ، فن کار کا شعوری طرز ، عواملِ تخلیقِ حسن سے براہِ راست یا شعوری طور پر اثر پذیر ہونا ضروری نہیں ہے۔ اقبال اور حالی کے کلام کا خاصہ حصہ ایسے عوامل سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے جو تخلیق حسن سے بالکل علیحدہ ہیں۔ لیکن یہ کافی ہے کہ حالی اور اقبال کی تخلیقات ہنر میں حسن موجود ہے۔ ہم اس پر قانع ہیں۔ ہم اس پر اصرار نہیں کرتے کہ خالق یہ دعویٰ بھی کرے کہ میں شعوری طور پر تخلیقِ حسن کا فریضہ سرانجام دے رہا تھا۔

وہ بے شک یہ کہے :

نہ بینی خیر ازاں مرد فرو دست
کہ بر من تہمت شعر و سخن بست

لیکن ہم اس تنبیہ کو ایک شاعرانہ تعلی بھی سمجھ سکتے ہیں ۔ ان اشعار کا محرک ظاہر ہے کہ نظر بہ ظاہر تخلیق حسن نہیں ہے لیکن ان کے الفاظ کی تہوں اور ان کے معانی کی سطحوں میں جو حسن پوشیدہ ہے ، اس کی طرف اشارہ کر دینا کافی ہے :

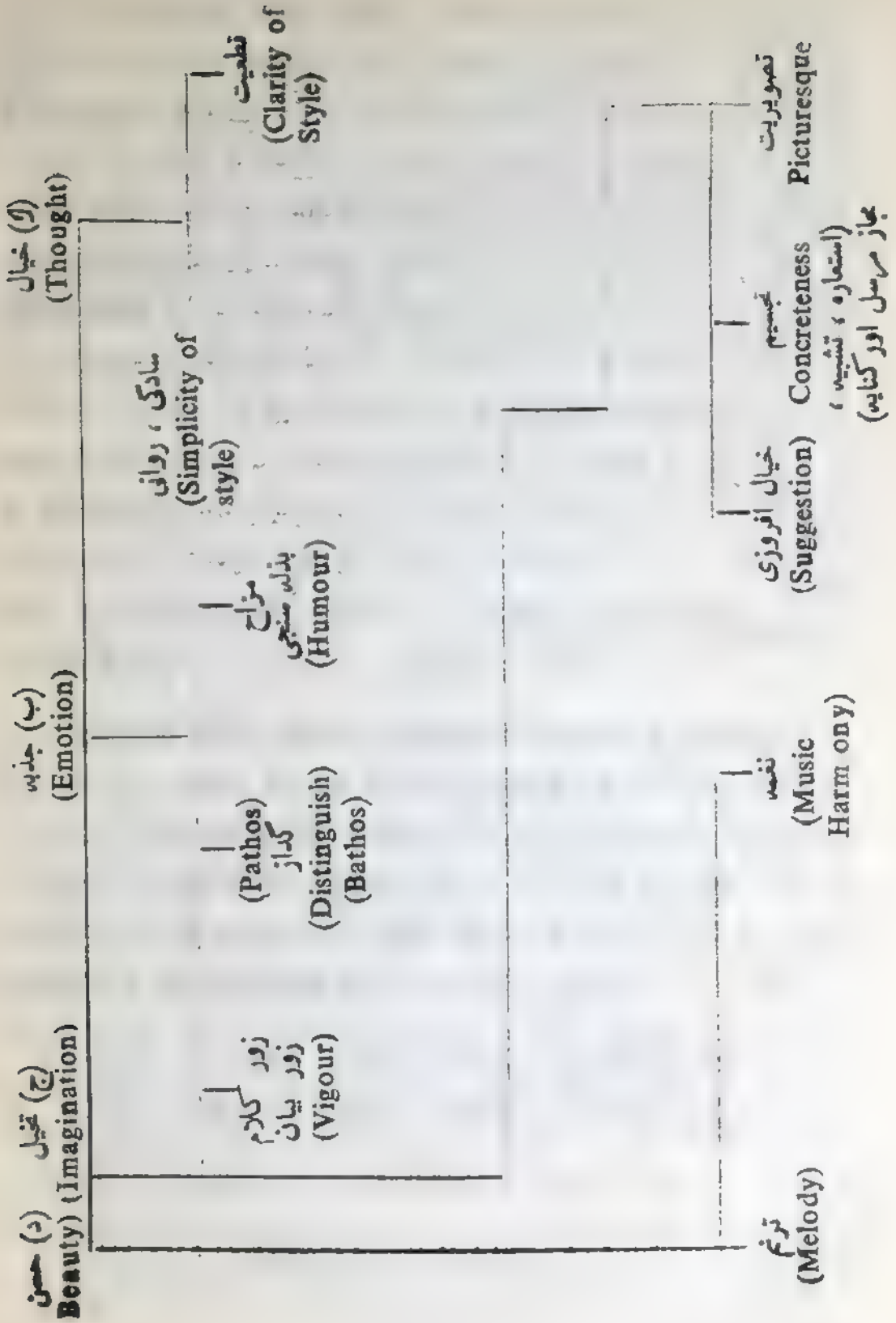
نغمہ کجا و من کجا سازِ سخن بہانہ ایست
سوئے قطار مے کشم ناقۂ بے زمام را

مرا سبوچہ غنیمت ہے اس زمانے میں
کہ خانقاہ میں خالی ہیں صوفیوں کے کدو

علم بدیع کی تعریف پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ حسن پیکر میں بھی ہو سکتا ہے اور مطالب و معانی میں بھی ، اس لیے صنایع دو قسم کے ہیں : لفظی و معنوی ۔ یوں مغرب میں جمالیات کے سلسلے میں جو موشگافی ہوئی ہے اس کا نتیجہ یہ بھی نکلا ہے کہ بعض نقادوں اور ارباب جمالیات نے دعویٰ کیا ہے کہ حسن اصلاً پیکر سے ، لفظ سے ، صورت سے ، شکل سے تعلق رکھتا ہے اور ایک صفت مطلق ہے (یہ کروچے ہے) جس کے مدارج نہیں ہیں ۔ عظمت البتہ فن پارے کے معنی یا مطلب سے مربوط ہوتی ہے ۔ مشرق کا نقطۂ نظر جو بدیع کی تعریف سے ظاہر ہوتا ہے زیادہ قرین حقیقت معلوم ہوتا ہے کہ حسن صورت و مغز ، لفظ و معنی کے اختلاط اور ارتباط میں پایا جاتا ہے ۔ لفظ و معنی کو صرف نظریاتی طور پر جدا کیا جا سکتا ہے ، ورنہ لفظ معنی ہی کی حقیقت کا ایک رخ ہے ۔ یہ

درست ہے لیکن دو خالص جمالیاتی صفات انداز نگارش ، یعنی ترنم اور نغمہ اس آدمی کو بھی متاثر کرتی ہیں جو شعر کے مطلب سے بالکل ناواقف ہوتا ہے ۔ اس سے گمان گزرتا ہے کہ یہ جو الگذنڈر نے ”حسن اور قدر پرکھنے کے دوسرے پیمانے“ میں لکھا ہے کہ حسن اصلاً صورت سے اور عظمت اصلاً معنی سے تعلق رکھتی ہے ، اس دعوے میں جان ہے ۔ قانونی زبان میں یہ ادعا وقعت رکھتا ہے یعنی Merit ۔ بہر حال صنایع لفظی و معنوی پر غور فرمانے سے پہلے ذرا اس بات پر غور فرمائیے کہ اگرچہ ترنم اور نغمہ انداز نگارش کی صفات ہیں لیکن ان کی صورت کس طرح مذکورہ بالا دعوے کو تقویت پہنچاتی ہے ۔ انداز کی صفات یوں متعین کی گئی ہیں کہ فن پارہ معنوی اعتبار سے پہلے (۱) خیال ۔ (۲) جذبہ ۔ (۳) تخیل ۔ (۴) حسن پر مشتمل ہوتا ہے ۔ ان چار اجزا سے جو صفات پیدا ہوتی ہیں (صفات اسلوبِ نگارش) وہ صفحہ ۵۴ کے شجرے میں ملاحظہ فرمائیے ۔

حسن کی صفاتِ نگارش جنھیں جمالیاتی کہا جاتا ہے اصلاً دو ہیں : ترنم جو محض حروفِ علت یا حروف صحیح کی خوش گوار تکرار کا نام ہے اور نغمہ جو حروفِ صحیح کے ایسے پیچ دار لیکن ذوق سلیم پر مبنی امتزاج کا نام ہے جسے سن کر فوراً ترنم سے زیادہ گہرے پیچیدہ اور خوب صورت صوتی انداز نگارش کا شعور ہوتا ہے ۔ ترنم کی مثالیں تو بہ آسانی سمجھ میں آ جاتی ہیں ۔ مثلاً :

محبت ایں چنیں ، عاشق نوازی ایں چنیں باید
زدی ، کشتی ، شکستی ، سوختی ، انداختی ، رفتی

———

(ا) خیال
(Thought)
(ب) جذبہ
(Emotion)
(ج) تخیل
(Imagination)
(د) حسن
(Beauty)
سادگی ، روانی
(Simplicity of style)
قطعیت
(Clarity of Style)
مزاح
بذلہ سنجی
(Humour)
(Pathos)
گداز
(Distinguish)
(Bathos)
زور کلام
زور بیان
(Vigour)
ترنم
(Melody)
نغمہ
(Music Harm ony)
خیال افروزی
(Suggestion)
تجسیم
Concreteness
(استعارہ ، تشبیہ ، مجاز مرسل اور کنایہ)
تصویریت
Picturesque

رایت تری سپاہ کا سرمایۂ ظفر
آزادہ ، پرکشادہ ، پری زادہ ، یم سپر

تلوار تیری دہر میں نقاد خیر و شر
بہروز ، جنگ توز ، جگر سوز ، سینہ در

اہل وفا کی نذر محقر قبول ہو
ہنگامۂ وغا میں مرا سر قبول ہو

نغمہ کی مثالیں زیادہ پیچدار ہیں کہ یہاں حروف علت اور حروف صحیح کے ایسے امتزاج سے کام لیا جاتا ہے کہ ذوق سلیم دونوں سے مل کر ، جو ترنم سے بڑھ کر پیچیدہ کیفیت پیدا ہوتی ہے ، اس کا شعور حاصل کرتا ہے ۔ قاآنی کہتا ہے :

کشودی زلف قیر آگیں جہاں را قیروان کردی
نمودی چہر مہر آئیں زمیں را آسماں کردی

نگارا ، دلبرا ، یارا ، دل آراما ، وفادارا
خجل زیں نامہا بادی کہ مارا بے نشاں کردی

بہرحال صنایع لفظی میں ایسی صنعتیں بھی ہیں جو ایک حرف یا حروف کے ایک سلسلے کی تکرار سے (اس میں حرف علت بھی شامل ہے) ترنم پیدا کرنا چاہتی ہیں ۔ تجنیس اور شبہ اشتقاق کی یہی صورت ہے ۔ تجنیس اور اشتقاق اور شبہ اشتقاق میں ترنم کی صورت نظر آتی ہے :

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

ہے قہر کہ آنے میں ہے ان کے ابھی وقفہ
اور دم مرا جانے میں توقف نہیں کرتا

کف سیمین میں گلدستہ گل‌ہائے سمن کالے
نہ ہوں گرمی سے اس کی دستِ نازک گلبدن کالے

الٰہی اس کا منہ کالا ہو، ڈس جائے اسے کالا
سوا اس کے جو بوسہ اس کی زلفِ پر شکن کالے

یہ شعر یوں ہی سن لیجیے:

جو ہے مد نظر پائے شفا آنکھوں کا سودائی
تو سینگ اے چارہ گر شاخیں لگانے کو ہرن کالے

اے فلک یہ رت یہ متوالی گھٹا
اب تو راتیں ہجر کی کالی گھٹا

صنایع معنوی پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ علم بدیع کے مطالعے کی غایت یہ تھی کہ شاعر اپنے مافی الضمیر کا اظہار سوچ سمجھ کر کرے ۔ صنایع معنوی کی طرف توجہ اس لیے دلائی گئی ہے کہ جب سخن ور یا انشا پرداز صنعت گری کی طرف مایل ہوگا تو لازماً اسے اظہارِ مطلب کے لیے مختلف پیرایوں پر غور کرنا ہوگا ۔ اس غور و فکر میں ہو سکتا ہے کہ الفاظ کی وہ خاص ترتیب ہاتھ آ جائے جو گویا معانی مطلوب کے اظہار کے لیے مقدر ہو چکی ہے ۔ تو گویا صنایع معنوی تخلیقی عمل کی گرمیِ رفتار کو روکنے کے بہانے ہیں ۔ مقصد یہ ہے کہ فن کار جلدی نہ کرے اور ایسے مجموعۂ الفاظ کی جستجو میں سرگرم رہے جو مفہوم اور مطالب کی تمام دلالتوں کو محمل الفاظ میں مقید کر سکے ۔ صنایع معنوی میں مراعات النظیر اور ایہام تناسب تو خاص طور پر خیال افروز صنعتیں ہیں اور ان کے استعمال کا مقصد یہ ہے کہ کسی خاص سلسلۂ خیال کی توضیح میں

وہ تمام الفاظ جمع کر دیے جائیں جن سے اس خیال کا کوئی پہلو مربوط ہو کہ قانون ایتلاف افکار کے ماتحت ایسی صورتوں میں کوئی لفظ مطلوبہ اثر پیدا کر سکتا ہے (چاہے فن کار کو اس بات کا احساس ہو یا نہ ہو) ان صنعتوں کے علاوہ تضاد ، لف و نشر ، قول بالموجب بہت خوب صورت صنعتیں ہیں جن کی مثالیں اپنے موقع پر دی جائیں گی ۔

حاصل کلام یہ ہے کہ صنایع معنوی کے مطالعے اور ان کے استعمال کی غایت یہ ہے کہ فن کار عملِ تخلیق میں کاوش اور محنت سے کام لے ۔ اُن امور پر غور کرے جن سے خیال افروزی (Suggestion) پیدا ہوتی ہے ۔ الفاظ کے انتخاب میں محتاط ہو جائے اور صرف ایسے الفاظ استعمال کرے جو صوتی یا لفظی یا معنوی طور سے مربوط ہوں ۔ موسیقی میں راگوں کی تشکیل میں جو سُر بہت ممد اور معاون ہوتا ہے اس سے بہت کام لیا جاتا ہے ۔ ایک دو سُر ہر راگ راگنی میں غیر موزوں ہوتے ہیں ۔ ان کے استعمال سے راگ کی شکل یا مکھڑا بگڑ جاتا ہے ۔ یہی الفاظ کا بھی حال ہے ۔ شاعر کو بھی ہر کلمے کی دلالتوں پر اور ان کے تلازموں پر ایسا عبور ہونا چاہیے کہ یہ چیزیں سُروں کی طرح مستعمل ہوں ۔ لیکن اس کاوش کا مطلب یہ ہو کہ مطالب و معانی کی توضیح ہو ، نہ یہ کہ پڑھنے والا صنعتوں کے انبار میں ایسا گم ہو جائے کہ مطلب کی طرف سے توجہ ہٹ جائے اور صنایع کلام اصلاً ملحوظ خاطر رہ جائیں ۔ شاد عظیم آبادی نے ان اشعار میں صنایع سے جو کام لیا ہے اس پر غور فرمائیے :

تمناؤں میں الجھایا گیا ہوں
کھلونے دے کے بہلایا گیا ہوں

کفن میں کیوں نہ جاؤں منہ چھپائے
بھری محفل سے اٹھوایا گیا ہوں

سویرا ہے ابھی اے داورِ حشر
ابھی بے کار بلوایا گیا ہوں

اکثر لوگ یہ خیال کرتے ہیں کہ غالب معانی اور مغز کا ایسا والہ و شیفتہ ہے کہ اس کے ہاں صنعتیں بہت کم استعمال ہوئی ہیں۔ لیکن یہ دعویٰ بالکل بے دلیل ہے۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ غالب نے بڑی صنعتیں بہت کثرت سے استعمال کی ہیں لیکن ایسی خوبی سے استعمال کی ہیں کہ مخل معانی ہونے کی بجائے معاون مقصد ہوتی ہیں، اور جب ان کی طرف توجہ دلائی جاتی ہے تو ایک خاص قسم کا تحیر، انبساط اور استعجاب حاصل ہوتا ہے۔ طباطبائی نے شرح دیوان غالب میں اکثر ایسی صنعتوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ غالب ایک غزل میں کہتا ہے:

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے

یہ کہنا مشکل ہے کہ اس شعر میں جس شعبدہ گری کا اظہار ہے اسے کیا کہا جائے گا، لیکن شعبدہ گری کے وجود سے انکار ناممکن ہے۔ کم نگاہی اور کم نظری کے اظہار کے لیے پہلے غالب نے ''نگہ'' اور ''نگاہ'' کا اختلاف دکھایا اور پھر ''بظاہر'' کا مرکب استعمال کر کے اس بات کی طرف اشارہ بھی کیا کہ ''نگہ'' کا کلمہ ''نگاہ'' سے یقیناً کم ہے کہ مقدم الذکر میں الف موجود نہیں۔ بہرحال تضاد، مراعات النظیر، لف و نشر، ایہام تناسب کے استعمال سے (بشرطیکہ استعمال صناعانہ ہو اور مقصود یہ ہو کہ شعر کی رمزی اور ایمائی کیفیت میں اضافہ ہو) شعر کی تاثیر بڑھ جاتی ہے اور بعض اوقات تو لفظی رعایتیں اور تلازمے معنوی طور پر چکا چوند کا سا عالم پیدا کرتے ہیں۔ مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں:

منزل کڑی تھی پیش نظر اور ہم سفر
خوش تھے کہ زیرِ سایۂ دیوارِ یار تھے

ہم وحشیوں نے صحن گلستاں سے اے خزاں
تنکے بھی چن لیے کہ شریکِ بہار تھے

آخری شعر میں معانی کی جو تہ در تہ کیفیتیں موجود ہیں وہ تنکے چننا کے تلازمے سے پیدا ہوئی ہیں کہ محاورے کا استعمال بھی مقصود ہے اور واقعی تنکے چننا بھی مقصود ہے - مفتی صدر الدین آزردہ کے ان اشعار میں محسنات شعر (ایہام تناسب ، رعایت لفظی اور مراعات النظیر) کا خوب صورت کھیل دیکھیے :

مکھڑا وہ بلا ، زلف سیہ فام وہ کافر
کیا خاک جئے جس کی شب ایسی سحر ایسی

یا تنگ نہ کر ناصحِ ناداں مجھے اتنا
یا چل کے دکھا دے دہن ایسا کمر ایسی

'تنگ' اور 'دہن' اور 'چل کے دکھا دے' اور 'کمر' میں جو ربط باہمی ہے وہ ارباب ذوق سے مخفی نہیں - جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں کہ صنعت گری اگر کوئی مصحفِ کمال ہو تو آتش کا یہ شعر اس کی بہت بلیغ آیت ہوگا :

آنکھیں عاشق کو نہ تو اے بت رعنا دکھلا
پتلیوں کا کسی ناداں کو تماشا دکھلا

علامہ اقبال مرحوم ''دروغ مصلحت آمیز از راستیِ فتنہ انگیز'' کی تشریح کے سلسلے میں اکثر یہ شعر پڑھا کرتے تھے :

راستیِ فتنہ انگیز اس سہی قد کا ہے قد
اور دہن اس کا دروغِ مصلحت آمیز ہے

تو قصہ یہ تھا کہ غالب کے کلام میں اکثر و بیشتر صنعتیں استعمال ہوئی ہیں ۔ صرف یہی نہیں بلکہ اس کی جو اصلاحیں ہم تک پہنچی ہیں ان سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ لفظوں کے انتخاب میں کس قدر محتاط تھا اور اسے اس بات کا کتنا شعور تھا کہ لفظی تلازمے سے معنوی تلازمے مربوط ہوتے ہیں ۔ روایت ہے کہ حالی نے غزل کہی اور شعر کہا :

عمر شاید نہ کرے آج وفا
سامنا ہے شبِ تنہائی کا

غالب نے دوسرا مصرع یوں بدل دیا :

کاٹنا ہے شبِ تنہائی کا

اب عمر کے کٹنے میں اور شب تنہائی کو کاٹنے میں جو ربط پیدا ہوا اس نے شعر کے معانی کی سطح اس حد تک بلند کر دی ہے کہ عمر کٹ جائے گی لیکن یہ رات نہ کٹے گی ۔ یاد نہیں پڑتا کہ ذیل کا شعر کس کا ہے ۔ پھر گمان یہ ہے کہ اصلاح وزیر لکھنوی کی ہے (معظم بزرگ جعفر علی خاں اثر نے اس سلسلے میں مجھے ایک خط لکھا تھا جس میں اس واقعے کا تفصیلی اور صحیح ذکر موجود تھا ۔ افسوس کہ وہ متاع گراں مایہ میرے ہاتھ سے جاتی رہی) ۔ ذرا اصلاح دیکھیے گا کہ ایک لفظ کے بدلنے سے اور لفظی تلازمہ پیدا ہونے سے معانی کی کتنی سطحیں وجود میں آئی ہیں ۔

شعر تھا :

غضب ہیں تری شوخیاں اے ملک
کلیجہ گلِ نیلوفر کر دیا

وزیر نے صرف 'شوخیاں' قلمزد کر کے 'چٹکیاں' رکھ دیا کہ گلِ نیلوفر ہو جانے کا شعری ثبوت مہیا ہو جائے اور شعر میں

گداز کا رنگ چوکھا ہو جائے ۔ مختصر یہ ہے کہ صنایع و بدایع لفظی و معنوی کے استعمال کی غایت یہ ہے کہ عمل تخلیق کے دوران میں فن کار انتخاب الفاظ کے سلسلے میں احتیاط سے کام لے اور یہ بات یاد رکھے کہ یوسف حسین خان کے قول کے مطابق الفاظ میں ایک جوہری قوت پوشیدہ ہوتی ہے ۔ اسی قوت کے امکانات کو ٹٹولنا اور اس سے کام لینا فن کار کے کمال کی دلیل ہے ۔ غالب نے لفظوں کی اس پراسرار جوہری قوت کی طرف نہایت بلیغ انداز میں اشارے کیے ہیں ۔ مثلاً :

(الف) گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

(ب) سخن ما ز لطافت نپذیرد تحریر
نشود گرد نمایاں ز رمِ توسنِ ما

(ج) از رشک خوش نوائی ساز خیال من
مضراب تے بہ ناخنِ ناہید[1] بودہ است

---

۱ ۔ ناہید : فارسیِ قدیم کا بہت پراسرار لفظ ہے ۔ آریائی زبان میں قاعدہ ہے کہ الفاظ کے آغاز میں الفِ نافیہ لگا کر کسی صفت کی نفی کرتے ہیں یا اس کے عدم موجود ہونے کی شہادت دیتے ہیں ۔ دیوی ناہید کہ زرخیزی سے لے کر حسن و عشق اور ناز و نیاز کے تمام کوائف کی دیوی ہے ، ایرانیوں کے ہاں بھی پوجی جاتی تھی ۔ اردشیر بابکان کا خاندان اسی کے مندر کا پجاری تھا (جس نے ساسانی سلطنت کی بنیاد رکھی ۔ مسلمانوں نے انھی سے ایران کی مسند چھینی تھی) ۔ ناہید اصلاً کلمہ آہیتہ پر مبنی ہے ۔ اس کے معنی عیب کے ہیں ۔ ''آہو گرفتن'' عیب نکالنا اب تک اس کلمے کے صحیح معانی کی دلالت

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

ان اشعار میں بھی غالب نے صنعتوں کے استادانہ استعمال سے اپنے الفاظ کو گنجینۂ معانی بنا دیا ہے ۔

(الف) گنجینہ ، طلسم بند ہوتا ہے اور اکثر سانپ اس کی حفاظت کرتا ہے ۔ یوں گنجینہ کے ساتھ طلسم کا کلمہ لگا نہ کھاتا تھا ، لیکن طلسم اور گنج مخفی کہ بہ علم سحر پوشیدہ رکھا گیا ہے ، بہ طریق سحر کھلے گا ۔ یہاں طلسم کے کلمے کو ایک خاص معنویت عطا کر رہے ہیں ۔ معنی کہہ کر گوہر آبدار اور در شاہوار خارج از بحث ہوگئے اور صرف معانی کے ذخیرہ ہائے وسیع کا ذکر مقصود و مطلوب ہوگیا ۔

(ب) اس شعر میں سخن اور لطافت میں مراعات النظیر کا رشتہ ہے ۔ توسن اور گرد میں یہی ربط باہمی موجود ہے ۔ رم سے گرد کا غبار بن کر اڑنا مقدر ہے ، لیکن یہاں توسن معمولی نہیں ۔ یہ غالب کے متخیلہ کا توسن ہے ۔ اس طرح پرواز کرتا ہے اور اس خوبی سے کہ گرد بھی غبار میں تبدیل نہیں ہو سکتی ۔

(ج) اس شعر میں تمام اصطلاحات موسیقی سے متعلق ہیں ۔ خوش نوائی ، ساز (اگرچہ ساز خیال ہے) مضراب ، نے

(گذشتہ صفحے کا بقیہ حاشیہ)

دکھا رہا ہے ۔ آہستہ ہر الفِ نافیہ لگانے سے لفظ بہت ثقیل ہو جاتا ۔ ایسے موقعوں پر الفِ نافیہ اور اصل کلمہ کے الفِ آغاز کے درمیان حرف نون بڑھا دیتے ہیں ۔ تو کلمے کی پرانی شکل اناہیتہ تھی ۔ بہ امتداد زمانہ الف گر گیا ۔ ناہیتہ سے ہ بھی ناہید ہوئی ۔ ت کا د سے تبادلہ ہوا اور یوں کلمہ ناہید (جدید فارسی) برآمد ہوا ۔ اس کے لغوی معنی ہیں بے عیب ، معرا از بدی ، پاکیزہ ۔

بہ ناخن بودن سے مضراب کا پہننا یاد آتا ہے۔ ناہید
لولوئے فلک ہے اور رقاصۂ آسمان بھی یہی ہے۔

مصحفی کہتا ہے:

نزاکت عاشق و معشوق کی یکساں نہیں ہوتی
مری گفتار نازک ہے، تری رفتار نازک ہے

یہی نزاکت گفتار ہے جس کا مدار صنایع و بدایع لفظی و معنوی
کے صحیح استعمال پر ہوتا ہے۔ یوسف حسین خان[1] لکھتے ہیں:

"غزل گو شاعر اپنے اندرونی جذبات کو تخیل کی زبان میں بیان
کرنے کے لیے کبھی معانی کے لیے موزوں الفاظ تلاش کرتا ہے اور
کبھی الفاظ کے لیے معانی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے معانی سے
لفظوں کی خارجی صورت معین ہوتی ہے اور لفظوں کے برمحل
استعمال سے خود معانی کا تعین عمل میں آتا ہے . . . شاعر کا تخیل
زبان اور معانی دونوں میں قدر مشترک ہوتا ہے اور دونوں میں
رشتہ و ربط قائم کرتا ہے . . . الفاظ اور معانی کے صحیح ربط
سے حسن ادا کی جلوہ گری ہوتی ہے جس کے بغیر کلام
میں تاثیر نہیں آ سکتی۔ علم و نظر کی وسعت سے معنی آفرینی
کے میدان میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ کبھی بعض مخصوص
شعری علامتوں یا تلمیحوں کا آسرا لیا جاتا ہے، کبھی صنایع
اور بدایع سے شعر کے الفاظ کی نشست و ترتیب میں حسن
پیدا کیا جاتا ہے اور کبھی نقل قول سے ایمائی اثر کو بڑھایا
جاتا ہے۔ صنعتوں میں حسن تعلیل، مبالغہ، تضاد، مقابلہ،
ایہام، مراعات النظیر اور تجاہل عارفانہ سب کی سب غزل کی
رمزی کیفیت کو بڑھاتی ہیں۔ صنایع لفظی اور معنوی سے شاعر
کو اپنے تخیل کی پرواز میں مدد ملتی ہے۔ لیکن شرط یہ ہے

---

۱ - اردو غزل، ص ۱۶۳ - ۱۶۴، مطبوعہ علی گڑھ۔

نہ ان کا استعمال برمحل ہو ۔ اگر صنعت کی خاطر صنعت برتی گئی
اور شعر کہا گیا تو رمزی تاثیر مجروح ہو جائے گی ۔ صنایع
بھی بلاغت سے بے نیاز نہیں ہو سکتیں ۔ ضروری ہے کہ ان
سے شعر کی طلسمی تاثیر میں اضافہ ہو ، نہ کہ کمی ۔"

غالب کی کوئی غزل اٹھا لیجیے ۔ میں نے اپنے ایک دوست (مولوی پروفیسر محمد اسلام ایم ۔ اے اردو فارسی ، اسلامیہ کالج ہارون آباد) سے فرمایش کی کہ وہ کہیں سے دیوان غالب کھول لیں اور مجھے ایک مکمل غزل نقل کرنے اور اس کا تجزیہ کرنے کا موقع دیں ۔ انھوں نے "نقش چغتائی" کا صفحہ ۸۴ کھولا اور یہ غزل نظر پڑی :

(۱) کعبہ میں جا رہا تو نہ دو طعنہ کیا کہیں
بھولا ہوں حقِ صحبتِ اہلِ کنشت کو

(۲) طاعت میں تا رہے نہ مئے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

(۳) ہوں منحرف نہ کیوں رہ و رسمِ ثواب سے
ٹیڑھا لگا ہے قط قلمِ سرنوشت کو

(۴) غالب کچھ اپنی سعی سے لہنا نہیں مجھے
خرمن جلے اگر نہ ملخ کھائے کشت کو

صنایع و بدایع معنوی و لفظی کی تعریفات تو آگے آتی ہیں ، اس غزل میں صنعتوں کا صناعانہ استعمال دیکھیے :

(۱) کعبے میں اور کنشت میں تضاد ہے اور ربط جو غالب نے پیدا کیا ہے وہ اس واقعے پر مبنی ہے کہ رسولِ پاک ؐ نے کعبے کو بتوں سے پاک کر دیا ۔ مراد یہ ہے کہ کعبے میں کنشت (کہ یہاں بت کدے کے معانی میں استعمال ہوا ہے) کا یاد آنا اور

نکالے ہوئے بتوں کے واقعات کا یاد کے افق پر ابھرنا ، قاری کے ذہن نشین ہو جائے ۔ پھر اہلِ کنشت سے دوستی ایسی نہ تھی ۔ یارانِ دیر ینہ کہاں اور کعبہ کے رسمی ملاقیوں کا کیا مقابلہ ۔

(۲) مئے و انگبیں کی تعریف کی گئی ہے ۔ ان دونوں میں مراعات النظیر موجود ہے ۔ لاگ کا لفظ تنہا کسی تلازمے کے بغیر ایسا خوبصورت بیٹھا ہے کہ تعریف نہیں ہو سکتی ۔ دوزخ اور بہشت میں تضاد ہے کہ ایک انسان موجود ہو تو اس وقت دوسرے ادارے کے سپرد ہو جانا ناممکن ہے ۔ مضمون بہت وسیع ، دقیق اور پیچدار تھا لیکن صنایع لفظی و معنوی نے تمام مرحلے بڑی خوبی سے طے کر دیے ۔

(۳) مضمون کوئی بدیع نہ تھا ۔ کہنا یہ مقصود ہے کہ میری گنہگاری در اصل ازل کے روز ہی طے ہو چکی تھی ۔ پہلے قلمِ سرنوشت کو قط ٹیڑھا لگایا گیا ۔ اس کے بعد ”تا ثریا مے رود دیوار کج“ کی نوبت آ گئی ۔ ہندوستان میں اگرچہ اسلام پر بہت وقت پڑا ہے ، لیکن یہیں کے مسلمانوں نے اپنے قائد کے فرمودات پر عمل کر کے آزادی حاصل کی ۔ منحرف (انحراف) اور ٹیڑھا میں صنعتِ مراعات النظیر ہے ۔ لیکن رہ و رسمِ ثواب سے انحراف کی یہ وجہ بھی متبادر ہوتی ہے کہ لوح پر جو نامۂ اعمال لکھا گیا وہ قلم کو ٹیڑھا قط لگا کے لکھا گیا ۔ اس مخمصے سے کیسے نجات اور مفر ہے ۔ خود غالب ہی کہتا ہے اور اس شعر سے بہتر کہتا ہے :

رموز دیں نہ شناسم درست و معذورم
نہادِ من عجمی و طریقِ من عربی ست

اقبال نے بھی شکایت کی تھی :

مرا بنگر کہ در ہندوستاں دیگر نمی بینی
برہمن زادۂ رمز آشنائے روم و تبریز است

صنائع و بدائع لفظی و معنوی کے استعمال کی ایک رمز سب سے پہلے پہچان لینی چاہیے - کلام پہلے فصیح و بلیغ ہونا چاہیے - اس کا تعلق علمِ معانی سے ہے - پھر پیچدار، دقیق اور لطیف معانی پر عبور حاصل کرنے کے لیے تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ کا دامن تھاما جاتا ہے - اس سلسلے کی میری پہلی تالیف ''اسلوب'' مجاز یعنی استعارہ، مجاز مرسل اور کنایے سے انتقادی بحث کرتی ہے - تشبیہ کو میں مجاز کے دائرے سے بالکل خارج سمجھتا ہوں اور ''اسلوب'' میں اس کا مکمل بیان دیا جا چکا ہے -

اب میں نام نہیں لیتا، آپ کو کچھ نا شعر سناتا ہوں - راقم السطور کا عقیدہ یہ ہے اور اس معاملے میں اسے بہت بڑی تعداد میں مستشرقین کی تائید حاصل ہے کہ شعر کا اظہار تو ایک ذہنی عمل ہے - جب اس سے شاعر کماحقہ آگاہ ہوگیا تو حسن کا اظہار تو ہو چکا - صرف ابلاغ کا مرحلہ باقی ہے اور یہیں بڑے بڑے فنکار ٹھوکریں کھاتے ہیں - بدیع کو تخلیقِ حسن کا ضامن سمجھ کر وہ اس قسم کے شعر کہتے ہیں :

زلف لٹکا کے وہ جس دم سر بازار چلا
ہر طرف شور اٹھا مار چلا مار چلا

دشمن کے پاس بیٹھے ہیں بارہ دری میں وہ
معلوم ہوگیا مجھے ششدر بنائیں گے

لڑ کر رقیب یار کے گھر سے نکل گیا
مریخ آج برجِ قمر سے نکل گیا

میں اساتذۂ قدیم و جدید اور سخن طرازانِ متقدم و متاخر کے کلام سے بغیر کسی کاوش کے مثالیں پیش کرتا ہوں ۔ ان کی صورت بھی یہی ہے کہ دیوان جہاں سے کھل گیا وہاں ایسی غزل یا ایسے اشعار بھی ضرور ہاتھ آئے جو صنائع لفظی و معنوی کو اتنا ذلیل کر دیتے ہیں کہ نئی نسل تو کلام کے اس پہلو سے بالکل بیگانہ ہی ہوتی چلی جا رہی ہے :

الٰہی کان میں کیا اس صنم نے پھونک دیا
کہ ہاتھ رکھتے ہیں کانوں پہ سب اذاں کے لیے

غالب کے ہاں جہاں اچھی صنعتوں کا استعمال بہت استادانہ ملتا ہے اسی نسبت سے وہ اس معاملے میں ٹھوکر بھی بہت زور سے کھاتے ہیں ۔ ان کی غزل ہے :

۱ ۔ کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے
جس میں کہ ایک بیضۂ مور آسمان ہے

اس شعر میں پھیکے سیٹھے مبالغے کے سوا کیا رکھا ہے ۔

۲ ۔ کی اس نے گرم سینۂ اہل ہوس میں جا
آوے نہ کیوں پسند کہ ٹھنڈا مکان ہے

صرف گرمی اور ٹھنڈک میں تضاد ظاہر کرنے کے لیے شعر کہا گیا ہے ۔ اسی غزل کا یہ مصرع ہے :

'فرماں روائے کشور ہندوستان ہے'

یہ مصرع مدتوں اعلانوں کے سلسلے میں موضوعِ رد و قدح رہا ۔

خلاصۂ کلام :

مندرجہ بالا تصریحات سے واضح ہو گیا ہوگا کہ معانی ، بیان اور بدیع میں کیا کیا ربط باہمی ہے :

"پہلے دو علوم میں تو خط امتیاز اس طرح کھینچا ہوا ہے اور ہر علم کے دائرہ ہائے عمل ایسے جداگانہ اور منفرد ہیں کہ دونوں میں اشتباہ کی کوئی صورت ہی پیدا نہیں ہوتی ۔ جیسا کہ میں گزارش کر چکا ہوں کہ معانی کا تعلق اصلاً مفردات الفاظ سے ہے اور اس حیثیت سے ہے کہ لفظ مستعملہ کی سطحیں اور دلالتیں ایسی ہیں کہ معانیِ مطلوب یا معانیِ مقصود کا ابلاغِ تام کر سکیں ۔ نحوی اعتبار سے معانی کو فقرہ بندی میں ، جملوں کی ساخت پرداخت میں اور بیانات کی منطقی ہم آہنگی میں بہت اہمیت حاصل ہے ۔

دوسری بات یہ ہے کہ جب فنکار مفردات الفاظ کے وسیلے سے اپنا کام نہیں نکال سکتا تو وہ صرفی نحوی پابندیوں اور الفاظ کی تحقیقات سے گریز کر کے ایک دوسری دنیا میں پھاندتا ہے جہاں اسے اپنے خیالات کے اظہار کے لیے لفظ تو وہی ملتے ہیں ، جن سے وہ معانی میں دو چار ہوا تھا ، لیکن ان کی اہمیت نوعیت ، علامتی معنویت اور کیفیت تبدیل ہو جاتی ہے ۔ وہ یوں کہ معانی میں فنکار کو صرف لفظوں کی دلالتِ وضعی یا دلالتِ مطابقی یا دلالتِ لغوی سے سروکار تھا ۔ اس کے ہر اشکال کا مدار لغت پر تھا لیکن بیان میں لغت حکم اور مدارِ اعتبار نہیں رہتی ۔ ہم الفاظ کے اور ترکیبات کے ان معنوں سے بحث کرتے ہیں جن کا لغت سے کوئی تعلق نہیں ۔ دلالتِ عقلی اسی چیز کو کہتے ہیں کہ الفاظ دقیق اور پیچ دار افکار و تصورات اور واردات و جذبات کے اظہار کے لیے حکم لغت کو نہ بنایا

جائے بلکہ مدار اعتبار عقل کو ٹھہرایا جائے ۔ مختصراً معانی میں مفردات کی دلالتوں اور معانی سے ان کی مطابقت سے یوں بحث ہوتی ہے کہ عقل حکم نہ ہو ۔ بیان میں الفاظ کے معانی غیر لغوی ، غیر وضعی یا غیر مطابقی سے یوں بحث ہوتی ہے کہ دلالت عقلی کی صورت قائم ہو ۔ یہ مجاز کی بحث ہے ۔ تشبیہ ، استعارہ ، مجاز مرسل اور کنایہ یہی بیان کے مباحث ہیں اور انہی پر نکتہ طرازوں نے لاکھوں صفحات لکھ ڈالے ۔''

بدیع کی صورت ، جو علم زیر بحث ہے ، اگرچہ بظاہر معانی اور بیان سے بالکل جدا معلوم ہوتی ہے لیکن غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ اساتذۂ قدیم نے ، جن کی بصیرت کی داد دیے بغیر انسان نہیں رہ سکتا ، یہ کہا تھا کہ مضمون لاکھ عالی ہو ، لفظ لاکھ خوبصورت ہوں ، تشبیہات و استعارات لاکھ شگفتہ اور معنی خیز ہوں ، جب تک شعر میں تزئین و آرائش کا عنصر پیدا نہیں ہوتا ، شعر اچھا کہلانے کا تو کیا ، شعر کہلانے کا بھی مستحق نہیں ۔ تخصیص سے کہا گیا تھا کہ بدیع کا کام وہاں شروع ہوتا ہے جہاں معانی اور بیان کی حدود ختم ہو جاتی ہیں ۔ مختصراً بدیع وہ علم ہے جو فصیح و بلیغ کلام کو بیان کے مرحلے سے گزار کر حسن کی نشان دہی کرتا ہے ۔

یہاں یہ بات پھر واضح کر دینی چاہیے کہ شعر میں جو بات جانِ کلام ہے وہ حسنِ تخلیق ہے ، اور کروچے کے نظریے کے مطابق جونہی شاعر نے ذہناً نظم مکمل کر لی اظہار ہو لیا ۔ یعنی حسن اور روپ وجود میں آ گئے ۔ معانی ، بیان اور بدیع تو ان کوششوں سے عبارت ہیں کہ اظہار کو ابلاغ تک کس طرح پہنچایا جائے ۔ علم بدیع اس سلسلے میں مدد دیتا ہے اور افکارِ مجردہ کے پہلے پیراہن میں ترمیم کرتا ہوا آخر قاری اور فنکار کا درمیانی فاصلہ پاٹ دیتا ہے تاکہ ان واردات اور تجربات کا اعادہ ہو سکے جن سے شاعر متکیف

ہوا تھا ۔ اگر یہ اعادہ کامیاب ہے تو معانی ، بیان اور بدیع نے اپنا منصب ادا کر دیا ہے اور اگر شعر ناقص ہے ، یعنی جزواً سمجھ میں آتا ہے ، تو یہ ابلاغ کی کمزوری پر دلالت کرتا ہے ۔

علامہ اقبال مرحوم کے متعلق کون کہے گا کہ وہ صنعتوں کے دلدادہ تھے ۔ وہ تو اپنے آپ کو سرے سے شاعر کہنے ہی سے گریز کرتے تھے ۔ لیکن شعرگوئی ان کے جوہرِ حیات سے عبارت تھی ۔ القا انھیں ودیعت ہوا تھا ۔ یہی وجہ ہے کہ شعوری طور پر شاید انھیں معلوم بھی نہ ہوا ہو لیکن ان کے اشعار میں صنائع و بدائع لفظی و معنوی یا محسنات شعر ہر جگہ کام کرتے دکھائی دیتے ہیں ۔ ''شکوہ'' کا پہلا بند ملاحظہ فرمائیے :

کیوں زیاں کار بنوں سود فراموش رہوں
فکرِ فردا نہ کروں ، محوِ غمِ دوش رہوں

نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں
ہمنوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں

جرأت آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے ، خاکم بہ دہن ، ہے مجھ کو

اس بند میں صوتی تالیف اور الفاظ کی بندش معجزے کی حد تک پہنچی ہوئی نظر آتی ہے ۔ ردیف میں ''و'' معروف ہے ، اس لیے موسیقی کی دھنوں کے لیے یہ ٹکڑا بہت موزوں ہے ۔ پھر معنوی تضاد کے اعتبار سے اگر ردیف میں ''و'' معروف ہے تو کافیے میں ''و'' مجہول ہے ۔ پھر الف کہ حرف علت ہے ، برابر دہرایا جا رہا ہے اور واؤ کے مقابلے سے ''مد'' رکھتا ہے ۔ تین مصرعوں کو الفاظ میں

اس طرح بانٹا گیا ہے کہ تینوں مصرعے ایک دوسرے کی نسبت سے مساوی ٹکڑوں میں تقسیم ہو گئے ہیں :

(۱) کیوں زیاں کار بنوں

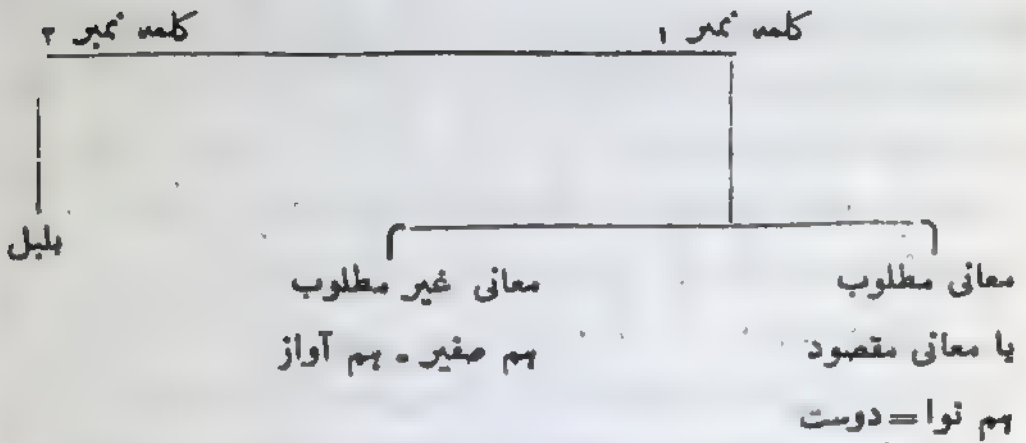
(۲) فکرِ فردا نہ کروں

(۳) نالے بلبل کے سنوں

فقط ایک ٹکڑا یعنی "ہمنوا میں بھی کوئی گل ہوں" بہ اعتبار صوت باقی تین ٹکڑوں سے مختلف ہے۔ چاروں مصرعوں میں ایک قافیہ برابر استعمال ہو رہا ہے ، یعنی ہوں ، کروں ، سنوں ، رہوں۔ خود بند کا آغاز کلمہ 'کیوں' سے ہوتا ہے۔ یہ گویا بند کی ترکیب صوتی کا سراغ دیتا ہے اور اس سے پتہ چلتا ہے کہ واؤ معروف کا کھیل بہت کھیلا جائے گا۔ حروفِ علت اور حروفِ صحیح میں وہ امتزاج موجود ہے جس سے نغمہ پیدا ہوتا ہے۔ اب اس بند کی صنعت گری پر غور فرمائیے —— پہلے مصرع میں 'زیاں' اور 'سود' ایک دوسرے کی ضد ہیں (صنعتِ تضاد) ، پھر 'فردا' اور 'دوش' میں وہی اختلاف کا رشتہ قائم ہے۔ 'بلبل' ، 'گل' اور 'نوا' میں مراعات النظیر ہے۔ پھر سننے میں اور گوش میں بھی صنعت ہے۔ ٹیپ کے شعر میں 'تاب' کا لفظ نہایت پراسرار اور پیچ دار ہے۔ اس کے معنی چمک دمک اور گرمی کے بھی ہیں اور ذہن فوراً "ارنی" اور "لن ترانی" کی طرف متوجہ ہوتا ہے کہ وہاں بھی ایک بندے نے خدا سے ہم کلامی کا شرف حاصل کیا تھا۔ ٹیپ کے شعر میں "خاکم بدہن" کا ٹکڑا حشوِ ملیح ہے۔ اسی بند میں ایک اور خوبصورت صنعت موجود ہے ، یعنی صنعت ایہام تناسب۔ صورت اس کی یہ ہے کہ فن کار کلام میں ایسے لفظ استعمال کرتا ہے جن میں ایک لفظ کے دو معنی ہوتے ہیں۔ ایک معنی مطلوب و مقصود ہوتے ہیں ، لیکن اسی لفظ کے دوسرے معنی کو پہلے لفظ سے یک گونہ تعلق ہوتا ہے۔

اقبال کا مصوع ہے :

ہم نوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں

اس مصرعے میں 'ہم نوا' سے مراد دوست ہے لیکن بلبل کے اعتبار سے ہم نوا کی ترکیب ہم صفیری اور ہم آوازی پر بھی دلالت کرتی ہے ۔ شجرہ اس صنعت کا یوں بنے گا :

بلبل کا تعلق ہم نوا کے معانی غیر مطلوب سے ہے، اور معنیٔ مطلوب کو ملحوظ نہ رکھا جائے تو صنعتِ مراعات النظیر ضرور پیدا ہوگی ۔ تمام مثالوں میں یہی صورت ہوتی ہے ۔

★ ★ ★

علمِ بدیع کی تدوین کی تاریخ

(فارسی زبان میں)

اعجازِ خسروی[1] :

''ہندوستان کے مشہور فارسی گو شاعر جن کے کمالِ شاعری اور استادی کے ایرانی بھی معترف ہیں ، موسیقی کے بھی ماہر تھے ۔ شاعری میں کثیر التصانیف ہیں ۔ امیر خسرو نے اعجاز خسروی تین جلدوں میں لکھی ۔ یہ ۷۱۹ھ میں تمام ہوئی ۔ اس کتاب میں علم بدیع پر سب زور طبع صرف کیا ہے ۔ سینکڑوں صنعتیں اپنی طرف سے ایجاد کی ہیں ۔ نہایت ضخیم کتاب ہے ۔ اس میں فن کی سنجیدگی کم ہے ، تفننِ طبع اور فضول باتیں بہت ہیں ۔''

عاشقِ صادق :

یہ ایک مجہول الحال ہندوستانی مصنف ہے ۔ امیر خسرو کا معاصر تھا ۔ اس کی تصنیف کا نام ''جامع الصنائع'' ہے جو عروض اور بدیع دونوں پر مشتمل ہے ۔ مؤلف ''حدایق البلاغت'' نے اس کا

---

۱ ۔ مجلہ علوم اسلامیہ ، جلد ۵، نمبر ۱ ۔ ۲ ، جون ۔ دسمبر ۱۹۶۴ع ۔ ادارۂ علومِ اسلامیہ ، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ، مضمون از اشفاق علی خان ۔

ذکر کیا ہے ۔ اس کے الفاظ یہ ہیں :

"یکے از معاصران امیر خسرو دہلوی کہ عاشق صادق نام داشت۔ رسالہ عروض و صنائع تالیف نمود و آن را "جامع الصنائع" نام کردہ و در آنجا سہ بحر دیگر اختراع نمودہ و باعتقاد خود دو رکن تازہ پیدا ساختہ۔"

اس کے بعد اس نے اس عروضی ایجاد کا تحصیل حاصل ہونا ظاہر کیا ہے ۔ اس کے سوا اور کسی کتاب میں اس مصنف یا اس کی تصنیف کا ذکر نہیں ملا ۔

اس کی اس عروضی ایجاد سے قیاس ہوتا ہے کہ علم بدیع میں بھی اسی طرح کچھ نئے گل کھلائے ہوں گے ۔ لفظ صادق معلوم نہیں اس مصنف کے نام کا جزو ہے یا صاحب "حدایق البلاغت" نے عاشق کی رعایت سے مزاحاً اضافہ کر دیا ہے ۔ ممکن ہے اس رعایت سے خود مصنف نے یہ لفظ بطور تخلص اختیار کیا ہو ۔

حسن :

اس مصنف کا نام اور تخلص دونوں حسن ہیں ۔ اس نے علم بدیع پر ایک کتاب "بحر الصنائع" لکھی تھی ۔ یہ کتاب منظوم ہے ۔ یہ ۷۳۱ھ میں تصنیف ہوئی ۔ اس میں صنعتوں کی تعریف اور مثالیں دونوں نظم میں ہیں ۔ مصنف نے مثال میں اکثر شاعروں یہاں تک کہ سعدی اور سلمان ساوجی کے اشعار بھی نقل کیے ہیں جو اس کی تصنیف کے وقت ۲۲ ۔ ل سے زیادہ کے نہ تھے ۔

اس کتاب کی نظم سست اور اکثر بے مزہ اور رکیک ہے ۔ اس کی ابتدا میں مصنف نے اپنی نسبت بڑے بڑے دعوے کیے ہیں ۔ اس نے لکھا ہے کہ اس کتاب کی تصنیف کے لیے اس نے بہت سی کتابوں کا مطالعہ کیا ۔ وہ اس کا بھی مدعی ہے کہ اس نے اس میں

جدت طبع سے کام لیا ہے ۔ رشید وطواط اور اس کی کتاب ''حدائق السحر'' کا ذکر کر کے وطواط پر اپنی فضیلتِ علمی ظاہر کی ہے ۔ چنانچہ لکھتا ہے :

شبی در خلوتی بودم مفکرؔ
زبان فکر در معنی مذکرؔ

نگہ کردم بانواعِ تآلیف
نظر کردم باصنافِ تصانیف

همی چیدم گل از باغِ قدیمان
همی جستم نوا از عندلیبان

در آن حالت ز بستانِ رشیدی
شنیدم بانگِ مرغِ من یریدی

کہ در عالم حدائق سحر باشد
جو شعری بر عروسان پر باشد[1]

نہادم دستِ دل را بر حدائق
نظر بردم بدان باغِ دقائق

بہر شاخی ہزاران دست دیدم
زہر مرغی ہزار آوا شنیدم

شرف الدین حسن بن محمد رامی تبریزی :

علم بدیع پر اس مصنف کی تصنیف کا نام ''حدائق الحدائق'' ہے ۔ یہ مصنف بہادر خاں امیر شیخ اویس ایلکانی (۷۵۷—۷۷۶ھ) کا

---

۱ ۔ کذا ۔

ملازم تھا اور اسی کے حکم سے یہ کتاب لکھی۔ یہ کتاب رشید وطواط کی ''حدائق السحر'' کی شرح ہے۔ اس مصنف نے مثال میں وہ فارسی اشعار استعمال کیے ہیں جو اس زمانے میں متداول تھے۔

تاج الحلاوی :

''اس مصنف کا نام علی بن محمد ہے، تاج الحلاوی کے نام سے مشہور ہے۔ اس کا شمار آٹھویں صدی ہجری کے شعرا میں ہوتا ہے۔ علمِ بدیع پر اس کی کتاب کا نام ''دقائق الشعر'' ہے۔ اس میں علم بدیع کے علاوہ چند فصلیں اصناف شعر، عیوب قوافی اور عیوب ردیف پر بھی ہیں۔ اس نے کتاب کے مقدمے میں ''حدائق السحر'' کا ذکر کیا ہے اور مثال میں اکثر اشعار ''حدائق السحر'' سے مختلف پیش کیے ہیں[1]۔''

حدائق البلاغت :

ہندوستان میں علومِ شعریہ پر جو نسبتاً مستند کتاب لکھی گئی ہے وہ مولوی میر شمس الدین فقیر دہلوی کی تصنیف ''حدائق البلاغت'' ہے۔ اس پر مولوی محمد عبدالاحد متخلص بہ شمشاد نے حاشیہ لکھا ہے اور مولوی محمد ظہیر الحسن شوق نے متن اور حاشیہ کی تصحیح کی ہے۔ فقیر یعنی مولف ''حدائق البلاغت'' دیباچے میں لکھ چکے ہیں کہ میں اس سے پہلے علم بیان اور بدیع کے متعلق مجملاً کچھ کام کر چکا ہوں۔ لیکن اب کہ طبیعت پر ہجومِ اندوہ و ملال ہے اور آئینۂ دل آلودۂ غبارِ وبال ہے، مناسب یہی سمجھا گیا کہ ایک مفصل تر کتاب لکھوں کہ فنونِ بلاغت پر حاوی ہو۔ اس تالیف کا

۱۔ مضمون مذکور کے اقتباسات ختم ہوئے۔ دیکھیے حاشیہ نمبر ۱۔

نام ''حدائق البلاغت'' رکھا گیا اور اس کے پانچ حدیقے متعین کیے گئے :

(۱) علمِ بیان ۔ (۲) علمِ بدیع ۔

(۳) علمِ عروض ۔ (۴) علمِ قوافی ۔

(۵) فنِ معما ۔

خاتمۂ کلام کے طور پر سرقات شعری (توارد وغیرہم) سے بحث کی گئی ہے ۔ فاضل مؤلف دعوی کرتے ہیں کہ علم البدائع و الصنائع میں محسناتِ کلام کے عوامل و محرکات اور ان کی رمز فہمی سے بحث کی جاتی ہے ۔ معنی کو لفظ پر ترجیح حاصل ہے ۔ اس لیے پہلے صنائع معنوی سے بحث کی جائے گی اور پھر صنائع لفظی سے ۔

''حدائق البلاغت'' دوسری کتابوں کے مقابلے میں بدیں اعتبار ممتاز ہے کہ جن اشعار سے استشہاد کیا گیا ہے ان کے تخلیقی حسن میں کم ہی شک پیدا ہوتا ہے ۔ اس لیے حدائق کا مطالعہ صنائع و بدائع معنوی و لفظی کی رمز فہمی کے ساتھ اس چیز کی شناخت بھی زیادہ پیدا کر دے گا کہ شعر اور ناشعر میں کیا فرق ہے ۔ عظمت معنوی کے کوائف کیا ہیں اور حسنِ صورت کی صورتیں کیا ہیں ۔ انھوں نے مثالیں بہت اچھی نقل کی ہیں ۔ مسائل کو بہت سلجھا کر لکھا ہے اور بنیادی علومِ شعریہ سے اچھی بحث کی ہے ۔ رودکی سے لے کر اہلی شیرازی تک انھوں نے ہر دبستانِ شعری سے فائدہ اٹھایا ہے اور یوں مختلف اشعار نقل کر کے پڑھنے والے کے ذوقِ سلیم کو جلا بخشی ہے[۱] ۔

---

۱ ۔ حدائق : ۱ تا ۲۰ ۔ ۵۵ بہ بعد ۔

کنز البلاغت[1] :

حافظ سید جلال الدین احمد جعفری زینبی علوم شعریہ کے سلسلے میں متعدد کتابوں کے مصنف ہیں ۔ یہ تصنیف سندھ یونیورسٹی میں نصاب میں شامل رہ چکی ہے ۔ معانی ، بیان اور بدیع سے بحث کرتی ہے ۔ حافظ صاحب بہت سلجھی ہوئی نثر لکھتے ہیں اور ان کی مختصر لیکن مفید تالیفات کے مطالعے سے انسان کو معلوم ہوتا ہے کہ اختصار واقعی جانِ کلام ہے ۔ مثالیں جمع کرنے کے سلسلے میں بھی وہ شمس الدین فقیرؔ کے ہم رتبہ ہیں ۔ علمِ بدیع کے متعلق ان کا دعویٰ یہ ہے کہ الفاظ یا معانی کی خوبیوں کو جاننا اور پہچاننا علمِ بدیع کا منصب ہے ۔ خوبیاں دو طرح کی ہوتی ہیں : معنوی اور لفظی ۔ میرے پاس اس تالیف کا جو نسخہ ہے کافی پرانا معلوم ہوتا ہے ۔ اس بات میں کوئی شک نہیں کہ انھوں نے اچھے اشعار جمع کرنے میں کوئی دقیقہ فرو گزاشت نہیں کیا ۔ صنعتِ حسنِ تعلیل کی یہ مثال کتنی خوبصورت ہے :

چشمِ تو ریخت خونِ عشاق
زلفِ تو گرفت رنگِ ماتم

انھوں نے صنائع معنوی اور لفظی سے علیحدہ علیحدہ بحث کی ہے ۔ ۳۵ صنعتیں تو معنوی ہیں اور ۱۱ لفظی ، لیکن لفظی صنعتوں کے سلسلے میں تجنیس توشیح و تاریخ و لغز و چیستاں کی مختلف اصناف کی مثالیں مہیا کرنے میں انھیں خاصی محنت کرنا پڑی ۔

سید صاحب موجودہ زمانے کے نقاد ہیں اس لیے وہ محاسنِ اشعار کے کوائف گنانے کے علاوہ نقد اور تبصرہ کے رموز سے بھی بحث کرتے ہیں ۔ علاوہ ازیں انھوں نے اغلاطِ کلام کی قسموں سے بھی

---

۱ ۔ کنز : ۱ تا ۴ ، دیباچہ احسن مارہروی ۔

بحث کی ہے — یعنی لفظی ، معنوی اور ترکیبی ۔ سرقہ اور توارد کو بھی انھوں نے اپنے دائرۂ نقد کے اندر رکھا ہے ۔ مختصراً یہ مختصر سی کتاب ہے لیکن نہایت مفید ہے اور درسی اعتبار سے مفید تر ہے ۔ تخلیقی صناعیوں کے لیے بھی جگہ جگہ اشارے ملتے ہیں لیکن 'المعجم' والی بات نہیں کہ انتقاد کے رموز کی بات شروع ہوئی تو بات میں سے بات نکلتی چلی گئی ۔

مصباح القواعد[1] :

مولانا آزاد کی اس کتاب میں اگرچہ بیشتر صرف و نحو اور حروف سے بحث کی گئی ہے لیکن ضمناً جہاں کئی اور باتیں آئی ہیں ، مثلاً مرکب تشبیہی یا مرکب استعارہ ، وہاں آزاد نے اپنے جوہرِ طبع کے نمونے دل کھول کر دکھائے ہیں ۔

"مصباح القواعد[2]" فارسی حصہ دوم کے نام سے حافظ سید جلال الدین جعفری نے بھی ایک تالیف مرتب کی ہے ۔ اس مختصر سی کتاب میں حافظ صاحب نے اقسامِ نظم اور اصناف نثر کے کوائف سے بھی بحث کی ہے ۔ علاوہ ازیں حقیقی اور مجازی معانی کے اختلاف کی صورتیں اور توجیہیں بیان کی ہیں ۔ کنایہ سے بھی بحث کی ہے[3] ۔ بدیع کے کوائف کا بھی ذکر کیا ہے لیکن بغایت اختصار[4] کے ساتھ ۔

نسیم البلاغت :

یہ بھی حافظ جلال الدین احمد کی تالیف ہے ۔ علم بیان ، علمِ بدیع اور اصنافِ سخن سے مختصراً بحث کی گئی ہے[5] ۔

---

۱ ۔ تالیف مولوی محمد حسین آزاد ، شائع کردہ ثانوی تعلیمی بورڈ لاہور ۔
۲ ۔ مصباح : ۳ تا ۵۰ ۔
۳ ۔ ایضاً : ۶۶ ۔
۴ ۔ ایضاً : ۷۰ تا بعد ۔
۵ ۔ نسیم : ۷۹ تا بعد ، ۹۰ تا بعد ، ۱۰۰ تا بعد ۔

جدید فارسی تصانیف

(الف) ہنجار گفتار :

یہ نصراللہ تقوی کی تالیف ہے جو ایران میں رئیس دیوان عالی تمیز دانش کدۂ معقول و منقول ہے ۔ یہ تالیف تین علوم شعریہ سے بحث کرتی ہے : (۱) معانی ۔ (۲) بیان ۔ (۳) بدیع ۔ جیسا کہ دیباچے سے معلوم ہوتا ہے ، بہمن ماہ ۱۳۱۷ شمسی میں لکھی گئی ہے ۔ دیباچے میں مصنف لکھتے ہیں ''مجھے خدائے پاک نے یہ توفیق بخشی کہ علم بیان ، بدیع اور معانی اور کوائف متعلقہ (زبان فارسی) سے بحث کروں ۔ میں نے کوشش کی ہے کہ ہر موضوع اور ہر عنوان پر صرف زبان فارسی سے ہی مثالیں نہ دوں بلکہ عربی زبان سے بھی کام لوں تاکہ مثالوں کا دائرہ وسیع ہو جائے'[1] ۔ یہ تالیف اتنی اہمیت رکھتی ہے کہ شاہ پہلوی کے نام سے معنون کی گئی ہے ۔ فاضل مولف نے پہلے فصاحت لفظی ، تنافر کلام ، تعقید اور بلاغت متکلم جیسے اہم کوائف سے بحث کی ہے ۔ پھر ترکیبات ناپسندیدہ کا ذکر کیا ہے ۔ اس کے بعد علم معانی کی کیفیات سے تعرض کیا ہے اور آخر میں بیان اور بدیع سے بحث کی گئی ہے ۔ مثالوں کی جستجو میں فاضل مؤلف بہت دور تک نکل گئے ہیں ۔ وہ ذواللسانین ہیں اور مثالوں کے معاملے میں کوئی تعصب نہیں برتتے ۔ آخر میں فہرست مندرجات کی تفصیل لگا دی گئی ہے جو چار صفحات پر پھیلی ہوئی ہے ۔ جہاں تک فن بدیع کا تعلق ہے ، انھوں نے کم و بیش ایک سو محسنات شعر کا ذکر کیا ہے اور مثالوں سے ہر بات ذہن نشین کرانے کی کوشش کی ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ موجودہ کتابوں میں یہی کتاب دقت نظر اور وسعت علم و ذوق کے اعتبار سے نسبتاً زیادہ استناد اور استشہاد کی سزاوار ہے ۔

---

۱ - ہنجار : (ب) ۔

(ب) شعر و ادب فارسی[1]:

زین العابدین مؤتمن کی تالیف ہے - چاپ خانۂ تابش تہران لالہ زار سے شائع ہوئی ہے - (سرمایۂ کتاب خانۂ ابن سینا) - اس اعلیٰ درجے کی تالیف کے کوائف کا دائرہ یوں معین ہو جاتا ہے کہ شرح لغات مشکل و اعلام غیر معروف کا سلسلہ چار صفحات تک پھیلا ہوا ہے - فہرست اعلام نے آٹھ صفحے لیے ہیں اور فہرستۂ مندرجات ڈیڑھ صفحات میں سمائی ہے - فہرست مندرجات کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ فاضل مؤلف نے اصناف سخن کی تمام صورتوں سے بحث کی ہے - مثلاً ''رثا'' کا جو ذکر شروع ہوا ہے تو آٹھ ذیلی عنوانوں تک پھیلتا چلا گیا ہے - اسی طرح معما اور تاریخ کا ذکر بھی کئی ذیلی عنوانوں میں سمایا ہے - مفید ترین صفحات وہ ہیں جنھیں مؤلف ''سخنے چند در انتقاد'' کے عنوان کے ماتحت سپرد قلم کرتے ہیں - یہ کتاب بلا واسطہ ہمارے دوائر کار سے متعلق نہیں لیکن بالواسطہ نہایت مفید ، معنی خیز اور خیال افروز ہے -

(ج) دبیر عجم[2]:

تأیف روحی (پروفیسر اصغر علی روحی ، استاد السنۂ شرقیہ ، اسلامیہ کالج لاہور) - خاکسار کو پروفیسر صاحب موصوف سے استفادہ کا موقع ملا ہے - ان کی تصنیف ''دبیرعجم'' زبان کے اشکال، ترکیبات کی دشوار پسندی اور دقت معانی کے اعتبار سے اپنی مثال آپ ہے - اساتذۂ متقدمین کے ہم خیال اساتذہ میں سے صرف وہ اس دعوے کے خلاف بغاوت کرتے ہیں کہ تشبیہ مجاز میں شامل ہوتی ہے - میں نے 'بیان' میں بڑی صراحت سے یہ لکھ دیا ہے کہ روحی مرحوم تشبیہ کو مجاز میں شامل نہیں سمجھتے تھے ، بلکہ ایک ایسا عنصر سمجھتے تھے جو

---

۱ - شعر : ۲۲۶ تا ۲۲۹ -

۲ - دبیر : ۲۶۹ تا ۲۸۷ بہ بعد -

مجاز پیدا کرنے کا اہل ہے ۔ وہ بہ شد و مد کہتے تھے کہ تشبیہ میں کوئی کلمہ اپنے معانیِ لغوی سے نہیں ہٹتا ۔ ہاں جب مجاز استعارے کا روپ بھرتا ہے تو تشبیہ کی مشابہت مجاز کی تخلیق کی ضامن ہوتی ہے ۔ مثال کے طور پر بدرچاچ کے اس شعر میں :

مہِ دو ہفتہ شود از کنارِ شب پیدا
شبت ز گوشۂ ماہِ دو ہفتہ پیدا شد

مجاز یوں پیدا ہوگیا ہے کہ زلفوں میں اور محبوب کے گیسوؤں میں مشابہت موجود ہے ۔ مجازی معانی میں لفظ برتنے کا قرینہ قائم ہے اور مجاز مرسل کی کوئی صورت نہیں ہے ۔ بہرحال میں ان کی ادبی دیانت داری کا ثبوت مہیا کر چکا ہوں ۔ مزید بحث بیکار ہوگی ۔ ''دبیر عجم'' آج کل بہت کم دستیاب ہوتی ہے ۔ اس کی لوح پر مؤلف کے چار پانچ عجیب و غریب نادر اشعار درج ہیں جو یوں شروع ہوتے ہیں :

سوادِ شعبِ بوّان است روحی
غنیمت داں دو مہ جامِ صبوحی

اور یوں ختم ہوتے ہیں :

فضائے دلکش و ابرِ بہاری
فلا تشرب باقداحِ صفاری[1]

اہم اردو تصانیف

(الف) بحر الفصاحت :

علومِ شعریہ کے سلسلے میں یہ مفصل ترین کتاب ہے اور اپنے مندرجات کے استاد و استشہاد کے اعتبار سے ایسی تصانیف میں ایک

بلند مقام رکھتی ہے - مولوی نجم الغنی رامپوری ، جو اس کتاب کے مصنف ہیں ، متعدد فنون میں دسترس رکھتے ہیں اور ان کی تالیف مفصل تاریخ اودھ (اگرچہ انگریزوں کے ایما اور ان کی منشا کے مطابق لکھی گئی ہے) اخفائے مقصد تالیف کے باوجود اپنے نقطۂ نظر کا بہ خوبی اظہار کرتی ہے - اسی سے معلوم ہوتا ہے کہ اغیار کی مسلمہ حکمت عملی یہ تھی کہ فرمان روایان اودھ کو قصداً لہو و لعب میں مبتلا رکھیں اور ایک ایسی صورت حال پیدا کر دی جہاں اودھ کا الحاق سیاسی طور پر ضروری بلکہ مفاد عامہ کے حق میں نظر آئے - بہرحال اس مرحلے میں تاریخ اودھ کے منشائے تالیف سے بحث کرنا مطلوب نہیں ہے - میں اپنی تالیف ''شعر اقبال'' میں اس سلسلے میں مصنف کے بعض معنی خیز مندرجات پر مفصل گفتگو کر چکا ہوں -

اردو میں ''بحر الفصاحت'' ہی ایک ایسی کتاب ہے جو علوم شعریہ کے مختلف اصناف سے یوں بحث کرتی ہے کہ ایک وحدت تالیفی کا سراغ ملتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کو اپنے موضوع پر کس قدر عبور حاصل ہے - کتاب کے مندرجات کا مختصر تجزیہ حسب ذیل ہے [افسوس ہے کہ فہرست مطالب ساتھ موجود نہیں اس لیے اور بھی ضروری ہوا کہ ناظرین کی سہولت کے لیے مندرجات کی ترتیب اور ان کے کوائف کا تجزیہ کر دیا جائے] :

دیباچے میں مؤلف نے تصریح کر دی ہے کہ ان کے ہاں ترتیب کار کی کیا صورت ہے - معلوم ہوتا ہے کہ پہلے یہ کتاب ۱۲۹۹ھ میں مکمل کی گئی تھی اور ۱۳۰۳ھ میں شائع ہوئی تھی - کتاب کی ضخامت اور موضوع و مندرجات کی اصطلاحی حیثیت کے باوصف ۱۳۳۵ھ میں اس پر نظرثانی کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی - خاتمۂ الطبع سے معلوم ہوتا ہے کہ منشی نول کشور صاحب نے

ماہ ستمبر ۱۹۱۷ع مطابق ۱۳۳۵ھ ذی قعدہ میں دوبارہ شائع کی۔ یہی اشاعت (نسخہ مملوکہ مجلس ترقی ادب، لاہور) میرے پیش نظر ہے اور نسبتاً کتابت کی غلطیوں سے پاک ہے۔ خاتمہ ہی کے مندرجات سے معلوم ہوتا ہے کہ مؤلف نے بعض مقامات پر اضافہ بھی کیا ہے اور موجودہ ایڈیشن میں بھی ایسے مقامات ہیں جہاں تحشیہ کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

ترتیبِ کار و تبویب و تدوین کی صورت بہ تفصیل ذیل ہے۔ (بہ الفاظ مصنّف) چند باتیں ضروری (بیان، بدیع، معانی، عروض وغیرہ کی) ایک صدف اور چار جزیروں میں لکھی گئی ہیں۔ صدف حقیقتِ شاعری عربی و فارسی و اردو و کیفیتِ زبانِ ریختہ و جواز و عدمِ جواز شعر و اقسامِ شعر کے بیان میں ہے اور اس میں تین موتی ہیں۔ پہلا موتی شعر عربی و فارسی کی ایجاد اور شعرگوئی کے جواز و عدمِ جواز کے بیان میں۔ دوسرا موتی حقیقت اردو اور شاعریِ ریختہ کے بیان میں۔ تیسرا موتی شعر کی تعریف میں اور اس کے اقسام میں۔

پہلا جزیرہ عروض کے بیان میں اور اس فن کو ہم چھ فصلوں میں لکھیں گے اور ہر فصل کا نام جزیرے کی مناسبت کے نام سے شہر ہے۔ پہلا شہر بحروں کی ایجاد کے ذکر میں۔ دوسرا شہر ارکان افاعیل اور بحروں کی ترکیب اور دائروں کے بیان میں۔ تیسرا شہر زحافوں کے بیان میں۔ چوتھا شہر تقطیع کے بیان میں اور حروف ملفوظی و مکتوبی کے ذکر میں۔ پانچواں شہر بحروں کی تفصیل میں۔ چھٹا شہر رباعی کے بیان میں۔

دوسرا جزیرہ قافیے کے بیان میں۔ اس کا حال پانچ شہروں میں بیان کیا جائے گا:

پہلا شہر : حروفِ قافیہ کے بیان میں۔

دوسرا شہر : حروفِ قافیہ کی حرکتوں کے ذکر میں ۔

تیسرا شہر : قافیے کے عیبوں کے بیان میں ۔

چوتھا شہر : اقسامِ قافیہ میں ۔ (بہ اعتبار وزن کے) ۔

پانچواں شہر : ردیف کے بیان میں ۔

تیسرا جزیرہ فصاحت و بلاغت میں ۔ اس میں تین شہر ہیں :

پہلا شہر علمِ معانی کے بیان میں اور یہ شہر آٹھ باغ رکھتا ہے :

پہلا باغ : اسناد خبری کے بیان میں ۔

دوسرا باغ : مسند الیہ کے حالات میں ۔ اس میں دو چمن ہیں :

چمنِ اول : مقتضائے ظاہر حال کے موافق میں ۔

چمنِ دوم : مقتضائے ظاہر حال کے خلاف میں ۔

تیسرا باغ : مسند کے احوال میں ۔

چوتھا باغ : متعلقاتِ فعل کے بیان میں ۔

پانچواں باغ : قصر کے بیان میں ۔

چھٹا باغ : انشا کے حال میں ۔

ساتواں باغ : فصل و وصل کے حال میں ۔

آٹھواں باغ : ایجاز و اطناب و مساوات کے بیان میں ۔

دوسرا شہر علمِ بیان کے ذکر میں ۔ اس میں چار باغ ہیں :

پہلا باغ تشبیہ کے بیان میں ۔ اس باغ میں چھ چمن ہیں :

پہلا چمن : طرفین تشبیہ کے بیان میں ۔

دوسرا چمن : وجہِ تشبیہ کے بیان میں۔

تیسرا چمن : غرضِ تشبیہ کے بیان میں۔

چوتھا چمن : اداۃِ تشبیہ کے بیان میں۔

پانچواں چمن : اقسامِ تشبیہ کے بیان میں۔

چھٹا چمن : بیان مرتب تشبیہ میں باعتبار قوت و ضعف کے مبالغے میں۔

دوسرا باغ استعارے کے ذکر میں۔ اس میں پانچ چمن ہیں :

پہلا چمن : طرفین استعارہ کے بیان میں۔

دوسرا چمن : وجہِ جامع کے بیان میں۔

تیسرا چمن : استعارے کے بیان میں بہ اعتبار مستعارمنہ اور مستعارلہ اور وجہِ جامع کے۔

چوتھا چمن : استعارے کی قسموں کے بیان میں۔

پانچواں چمن : استعارے کے حسن و خوبی کے شرایط میں۔

تیسرا باغ : مجاز مرسل کے بیان میں۔

چوتھا باغ : کنایے کی تصریح میں۔

تیسرا شہر علم بدیع کے احوال میں۔ اس میں دو باغ ہیں :

پہلا باغ : صنایع لفظی کے بیان میں۔

دوسرا باغ : صنایع معنوی کے ذکر میں۔

چوتھے جزیرے میں ایک شہرِ لطافت خیز اور دو صحرائے

وحشت انگیز ہیں - شہر اقسامِ نثر میں ہے اور اس میں دو باغ ہیں :

پہلا باغ : نثر کی قسموں میں بہ اعتبار الفاظ کے -

دوسرا باغ : نثر کی قسموں میں بہ اعتبار معنی کے -

صحرائے اول : عیوب کلام میں -

صحرائے دوم : سرقاتِ شعری کے بیان میں[1] -

اس تقسیم و ترتیب سے معلوم ہوگا کہ مولف نے اپنی تالیف کو نہایت تفصیل سے لکھا ہے اور علومِ شعریہ کے مسئلے میں سوائے معما اور متعلقہ کوائف کے اور ہر صنف سے بحث کی گئی ہے - بحث بھی خاصی مفصل ہے - پوری کتاب بڑے سائز کے قریباً ۱۱۰۰ صفحات پر پھیلی ہوئی ہے -

بدیع کے احوال میں مؤلف کے نقطۂ نظر سے واقفیت ضروری ہے تاکہ مناسب موقع پر مباحثِ کلام میں کوئی الجھن یا اشکل نہ پیدا ہو - وہ لکھتے ہیں :

"بدیع[2] ایک علم یعنی ملکہ ہے جس سے چند امور ایسے معلوم ہوتے ہیں جو خوبیِ کلام کے باعث ہوتے ہیں - مگر اول اس بات کی رعایت ضرور ہے کہ کلام مقتضائے حال کے مطابق ہو اور اس کی دلالت مقصود پر خوب واضح ہو کیونکہ ان دونوں خوبیوں کے بعد ہی کلام میں محسنات سے حسن و خوبی آ سکتی ہے ورنہ بغیر ان امور کی رعایت کے علمِ بدیع پر عمل کرنا

---

۱ - بحر : ۲ تا ۴ -

۲ - ایضاً : ۸۹۲ -

ایسا ہے جیسے بد شکل عورت کو عمدہ لباس اور زیور پہنا دینا ۔ اس وجہ سے اس علم کا مرتبہ علم معانی و بیان کے بعد سمجھا گیا ہے ۔ بلکہ بعض تو یہ کہتے ہیں کہ یہ کوئی علم مستقل نہیں بلکہ انھی کے ذیل میں داخل ہے ۔ (اس رائے کی صحت و سقم سے آگے چل کر بحث ہوگی) مگر یہ قول ان کا تحقیق کے خلاف ہے ، اس لیے کہ اس علم کے رتبے کے تاخر سے یہ لازم نہیں آتا کہ یہ مستقل ایک علم نہ ہو ۔ اگر ایسا ہی سمجھا جائے تو بہت سے علوم ایسے نکلیں گے کہ اپنے مراتب کے تاخر کے لحاظ سے علیحدہ علیحدہ علم نہ رہیں گے ۔ اس تقریر سے علم بدیع کا موضوع اور غرض اور غایت اچھی طرح روشن ہو گئی۔ . . اور منفعت اس کی یہ ہے کہ کلام میں ایسی خوبی پیدا ہو جائے کہ کانوں کو بھلا معلوم ہو اور دل میں اثر کر جائے ۔"

اس تقریر کے کوائف سے معلوم ہوگا کہ "مؤلف" بدیع کو بیشتر 'صوتیات' تک محدود رکھتے ہیں لیکن ساتھ ہی وہ کہتے ہیں کہ کلام کا دل میں اثر کرنا بھی لازمی ہے ۔ اس سے ایسا معلوم ہوتا ہے گویا ان کے خیال میں محض انداز کے جمالیاتی پہلو ترنم اور نغمہ ، دلپذیری اور اثرانگیزی کے لیے کافی ہیں — ہرچند کہ وہ شعر کے مؤثر ہونے کو اس کی عظمت بلکہ اس کے شعر ہونے کا مدار قرار دیتے ہیں ۔ ان باتوں پر بھی حسبِ موقع بحث ہوگی ۔

تسہیل البلاغت :

یہ سجاد مرزا بیگ صاحب[1] کی خاصی مفصل تالیف ہے اور بعض خوبیوں کے اعتبار سے دوسری کتابوں پر تفوق رکھتی ہے ۔

---

۱ ۔ تسہیل : (نسخہ مملوکہ راقم) ۔

فاضل مؤلف جامعہ عثمانیہ میں ، نظام کالج کے اساتذہ میں شامل تھے اور کوئی شک نہیں کہ اگرچہ انھوں نے کتاب درسی نقطۂ نظر سے لکھی ہے تاہم ان کی زبان ، لہجہ ، زبان کا نکھار اور تفہیم و تدریس کی خوبیاں پڑھنے والے کو اس بات کی طرف متوجہ نہیں ہونے دیتیں کہ وہ ایک درسی (عملاً) کتاب کا مطالعہ کر رہا ہے ۔ ذوق سلیم کی بنا پر مؤلف نے مثالوں کے انتخاب میں بھی بہت احتیاط برتی ہے اور ذوق سلیم سے کام لے کر ایسی مثالیں پیش کی ہیں جو محض استناد و استشہاد کے کام نہ آئیں بلکہ اپنی خوبی اور رعنائی کی وجہ سے بھی دل میں اتر جائیں ۔ معانی اور مجاز سے انھوں نے بہت اچھی بحث کی ہے ۔ اگرچہ پہلی کتابوں کے منقولات ہی پر اعتماد کیا ہے ۔ بدیع کے معاملے میں ان کا کام کچھ سرسری سا معلوم ہوتا ہے ۔ تخلیقی کلام میں صنائع لفظی و معنوی کے اقسام سے بھی انھوں نے کوئی بحث نہیں کی ۔ صرف جیسے ایک علیحدہ مبحث ہو اس طرح اس حصہ کتاب کو سپرد قلم کیا ہے ۔ یوں تمام علوم شعریہ میں ایک وحدت تالیفی کا سراغ دینا ہے بھی مشکل کام ہے ۔ تاہم وہ بدیع کے منصب سے بحث کر سکتے تھے ، اور اس کی غایت کو موضوع کلام بنا سکتے تھے ۔ اس سلسلے میں بھی انھوں نے کچھ کوتاہی کی ہے ۔

آئینۂ بلاغت :

مرزا محمد عسکری (مترجم تاریخ ادب اردو ، تالیف رام بابو سکسینہ آنجہانی) کی تالیف ہے ۔ ان کے ہاں بھی بیان اور بدیع اور عروض سے بحث کی گئی ہے لیکن انھوں نے بھی بیشتر متقدمین کے کلام کو نقل کر دیا ہے اور کسی نئی بحث میں نہیں اُلجھے ۔ ان کے ہاں ایک اضافہ[1] ہے کہ کتاب کے آخر میں بعض اردو اصطلاحات کا انگریزی ترجمہ دیا ہے ۔ بیشتر یہ صحیح ہے لیکن غلطی سے محفوظ نہیں ہے ۔

---

۱ ۔ آئینہ : ضمیمہ ۱ تا ۲۸ ۔

معیار البلاغت :

دیبی پرشاد سحر کی تالیف ہے ۔ مختصر ہے لیکن علوم شعریہ کے اصناف : معانی ، بیان اور بدیع سے اچھی بحث مؤلف نے کی ہے ۔ نئی مثالوں کے لیے اچھی کتاب ہے[1] ۔ یوں تو عروض و قوافی کا بھی ذکر کیا ہے لیکن سرسری سا ۔ اس کے باوجود مفید کتاب ہے کہ بہ غایت اختصار اور صحت سے ، صحیح موقف متقدمین کا بیان کر دیتی ہے ۔

کیفیہ :

پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی کی تالیف ہے اور اردو کی معرکے کے کتابوں میں شامل ہونی چاہیے۔ اس کی زبان نہایت صاف ستھری ، ناروا ہندی عناصر سے پاک ہے ۔ اسی طرح عربی اور فارسی کے مغلق الفاظ اور تراکیب سے بھی مصنف گریز کرتا ہے ۔ اس میں کلام کے نقائص ، اسلوب اور متعلقہ مباحث پر نئی باتیں بھی کہی گئی ہیں ۔ اور اس اعتبار سے یہ کتاب ایک کارنامہ ہے کہ پڑھنے والے کو مترادفات اور مرادفات کے فرق کی طرف نہایت سلجھے ہوئے انداز میں متوجہ کرتی ہے ۔ روزمرہ اور محاورے سے بھی بہت اچھی بحث کی گئی ہے اور ان تمام بہ ظاہر متخالف باتوں کو یوں سمیٹا گیا ہے کہ کتاب میں ایک وحدت تالیفی پیدا ہو گئی ہے ۔ اس وحدت کی رمز یہ ہے کہ صحیح اور اچھی اردو لکھنے کے قواعد و ضوابط[2] کیا ہیں ۔

منشورات :

یہ بھی پنڈت کیفی ہی کی تصنیف ہے اور اس میں تین مضمون

---

۱ ۔ معیار الاشعار : صفحات ۲ تا ۹۹ ، مطبع منشی نول کشور لکھنؤ ۱۸۸۵ع ۔

۲ ۔ کیفیہ ؛ ۱۷۸ تا ۱۹۳ بہ طور خاص ۔

بہت معرکے کے ہیں - یعنی اردو لسانیات ، مبادیاتِ فصاحت اور تشبیہ[1] -

مرأة الشعر :

حافظ مولانا عبدالرحمٰن (شمس العلماء) کی تالیف ہے اور دوسری بار لاہور سے شائع ہوئی ہے - اس تصنیف میں بہت سے مباحث ایسے ہیں کہ پڑھنے والے کو نئے ہیں ، اچھوتے ہیں اور اپچ کا شعور ہوگا - غلطی سے تو خیر کون محفوظ رہا ہے ، لیکن حافظ صاحب کے ہاں بات کرنے کا طریقہ بہت محتاط (اور مشفقانہ) ہے - مراد کتاب کی تنقیص نہیں - نہایت اچھی تالیف ہے اور تشبیہ و استعارہ کے منصب و غایت سے لے کر ، وزن حقیقی و غیرحقیقی تک ، مختلف صنایع شعریہ کے مباحث سے تعرض کرتی ہے -کلام کا اسلوب ، مولانا محمد حسین آزاد کی طرح بہت رنگین اور خیال افروزیوں سے لبریز ہے - لیکن عبدالرحمٰن نے آزاد کی اندھی تقلید نہیں کی ، ورنہ نتیجہ ظاہر ہے کہ خراب برآمد ہوتا - جہاں ممکن ہو سکا ہے ، ان کے رنگ میں کچھ مباحث لکھے گئے ہیں اور یہی غنیمت ہے ورنہ آج کل نثر میں ، اسلوب کی رعنائی کی کون پروا کرتا ہے - مولانا نے مجاز[2] سے بہت اچھی بحث کی ہے - بدیع سے بہ ظاہر اس کا کوئی تعلق نہیں ، لیکن بدیع کی مثالیں دیتے وقت مجاز والے اشعار استعمال کیے جا سکتے ہیں - بدیع کے منصب سے بھی انھوں نے بہت اچھی بحث کی ہے - لفظ و معنی میں تفوق کا جھگڑا چکاتے ہوئے وہ اس طرف آ نکلے ہیں اور پھر اصل مضمون تو پیش نظر رہا ہے لیکن بدیع کے منصب سے تعرض شروع ہوگیا ہے[3] -

---

۱ - منشورات : ۵۰ - ۳۲-۹۸ -

۲ - مرأت : ۱۱۷ تا ۱۳۱ -

۳ - ایضاً : ۹۷ بہ بعد -

فکر بلیغ :

تالیف مولانا علی محمد شاد - اس تالیف میں مؤلف نے جستہ جستہ فصاحت و بلاغت کے بعض پہلوؤں سے بحث کی ہے اور حق یہ ہے کہ بحث کرنے کا حق ادا کر دیا ہے - عیوب کلام گنواتے وقت توالیِ اضافات کی طرف طبعاً ان کی نظر گئی ہے اور انھوں نے بتایا بھی ہے کہ کن صورتوں میں کثرت اضافات شعر کی لے کو بگاڑ دیتی ہے - لیکن وہ بات کہ جان کلام تھی ، موجود نہیں - راقم کا موقف یہ ہے کہ اضافات کی کثرت و قلت مدار فصاحت و بلاغت نہیں - اصل بات یہ ہے کہ اضافت کو (جو صوتی اکائی ہے) یک شعر میں ہمیشہ ایک سُر کی طرح استعمال کرنا چاہیے - یا تو وہ محض کسرہ کی آواز دے یا پوری کھینچی ہوئی یے کی آواز دے - جہاں ایسا نہ ہوگا اور ایک ہی سلسلۂ اضافات میں کہیں اضافت بہ شکل کسرہ آئے گی اور کہیں بہ شکل یائے، وہاں لے بگڑ جائے گی کہ سُروں کا باہمی وقفہ بدل جائے گا - یا کسرہ رکھیے یا یائے - دونوں کی مثالیں دیکھ لیجیے- کہیں کسرہ کہیں یائے :

تغافل سازگار درد اہلِ شوق کیا ہوگا
ادا سے دو فریب ایسا کہ دل دیوانہ ہو جائے

گلۂ جفائے وفا نما کہ حرم کو اہلِ حرم سے ہے
کبھی بتکدے میں کروں بیاں تو کہے صنم بھی ہری ہری

ان شعروں میں بھی اضافت نے اپنی صورت (صوتی - موسیقی کے اعتبار سے) بدلی ہے اور لے بگڑ گئی ہے - لیکن مندرجہ ذیل مصرع میں اضافت ہمیشہ ایک ہی صورت میں نظر آئے گی :

ایسے کیا لعل لبِ غیرتِ گلشن کو لگے

(یعنی کسرے کی صورت میں) -

میں نے قصداً مثالیں دینے سے گریز کیا ہے کہ بیانِ اصول مطلوب تھا وہ ہوگیا ۔ مناسب موقع پر مزید بحث ممکن ہو سکے گی ۔

نکاتِ سخن :

یہ مولانا حسرت موہانی کی مشہور تالیف ہے ۔ میں نے معائبِ سخن اور محاسنِ سخن سے کام لیا ہے کہ واسطہ انھی کے مطالب سے پڑا تھا ۔ یہ کتاب مختصر ہے لیکن بہت خیال افروز ہے ۔ حسرت نے معائبِ سخن میں مندرجہ ذیل باتوں کو شمار کیا ہے اور بدیع سے ان کا تعلق واضح ہے کہ یہ عیوب موجود ہوں گے تو بدایع و صنایع لفظی و معنوی کی موجودگی شعر کا پایہ بلند نہ کر سکے گی :

معائبِ سخن

(۱) تنافر ۔

(۲) تکرارِ الفاظِ قبیح ۔

(۳) الف بجائے ہائے مختفی ۔

(۴) تعقیدِ لفظی ۔

(۵) حذفِ حرف مثل کا ، کو ، تو ، وہ ، پر وغیرہ ۔

(۶) ی کا دب کر نکلنا ۔

(۷) واؤ کا دب کر نکلنا ۔

(۸) الف کا دب کر نکلنا ۔

(۹) نقصِ روانی قسم اول (عمومی) ۔

(۱۰) نقصِ روانی قسم دوم (خصوصی) موسوم بہ ضعفِ خاتمہ ۔

(۱۱) تشدید یائے معروف بہ حالتِ اضافت ۔

(۱۲) قافیہ معروف و مجہول ۔

(۱۳) اعلان نون بہ ترکیبِ فارسی ۔

(۱۴) شتر گربہ ۔

(۱۵) الفاظ مخصوص بہ زنان و مردان ۔

(۱۶) توالیِ اضافات ۔

(۱۷) ترکیبِ صفت بلا موصوف ۔

(۱۸) عطف درمیانِ الفاظِ ہندی و فارسی ۔

(۱۹) ابہام اشکال معنوی ۔

(۲۰) استعمالِ الفاظِ غیر شاعرانہ ۔

(۲۱) عیبِ ایطا و دیگر عیوبِ قافیہ ۔

(۲۲) سقوط 'ع'، 'س'، 'ک'، وغیرہ ۔

(۲۳) غلط العوام ۔

(۲۴) شکستِ ناروا ۔

(۲۵) حشو و زواید ۔

(۲۶) در معنی مشتقات مصدر کا استعمال ۔

محاسنِ سخن

(۱) تکرارِ الفاظِ حسین ۔

(۲) صدقِ محاورہ، صفائیِ بیان، سادگیِ زبان ۔

(۳) ترجمۂ محاورۂ فارسی ۔

(۴) شوخیٔ کلام و رندیِ مضمون ۔

(۵) تازگیٔ بیان و ندرتِ مضمون ۔

(۶) خوبیٔ ترکیب، حسنِ استعارہ و لطفِ تشبیہ ۔

(۷) حسنِ استعمالِ الفاظِ جمع مخصوص بہ خاندانِ مومن ۔

(۸) واقعہ نگاری ، جذبہ نگاری ، معاملہ بندی ۔

(۹) متانت و بلندیٔ جذبات ، مسائلِ تصوف ۔

(۱۰) مطابقتِ الفاظ و مضمون ۔

(۱۱) نقلِ قول کی تازگی ۔

(۱۲) کنایہ ۔

(۱۳) سوز و گداز ۔

(۱۴) الفاظ کا الٹ پھیر اور مصرعوں کا تقابل ۔

(۱۵) استعمالِ جملۂ انشائیہ بجائے خبریہ ۔

(۱۶) تعددِ الفاظ و فقراتِ ناموزوں ۔

(۱۷) سہلِ ممتنع ۔

ان مباحث میں بعض ایسے ہیں کہ ان سے بہ تفصیل بحث ہونی چاہیے۔حسرت نے جب یہ کام کیا تھا[1] اس وقت اس کی تازگی محسوس ہوتی تھی لیکن اب انتقادی معیاروں کے متغیر ہو جانے کی وجہ سے بعض چیزیں عجیب معلوم ہوتی ہیں ۔ تاہم حسرت کے دعاوی احترام کے سزاوار ہیں ۔ حسرت نے خوبیِ تشبیہ و لطف استعارہ کو شعر کی بنیادی صفات قرار دے دیا ہے ۔ یہ بات بحث کی محتاج ہے ۔ بدیع کے سلسلے میں مثالوں کے لیے حسرت کے ہاں نہایت اچھے شعر ملیں گے ۔

ہماری شاعری :

سید مسعود حسن رضوی ادیب کی مشہور تصنیف ہے ۔ اس کی اہمیت میرے دائرۂ کار میں یہ ہے کہ بدیع کا منصب بیان کرنے کے

---

۱ ۔ نکات : ۱۵۵ ۔

سلسلے میں آگے بعض مباحث جو آئیں گے ان کی مثالیں دینے کے لیے نہایت اچھے اشعار اس تالیف سے انتخاب کیے جا سکتے ہیں[۱] ۔

اردو پر فارسی کے اثر کا اجمالی جائزہ :

یوں تو فارسی نے اردو زبان اور ادبیات کو جس طرح متاثر کیا ہے ، اس کی داستان بہت دراز ہے ۔ ''سخندان فارس'' سے لے کر ''آب حیات'' تک اور حافظ محمود شیرانی کے مقالات تک اس سلسلے میں دَخیل نظر آتے ہیں ، لیکن راقم السطور نے اپنے لیے جو دائرۂ کار معین کیا ہے وہ یہ ہے کہ برعظیم پاکستان و ہند میں فارسی کا آخری دبستان کیا نوعیت رکھتا تھا اور اس سے فنِ بدیع کے روابط کی داستان کی کیا صورت ہے ۔

حقیقت یہ ہے کہ برعظیم پاکستان و ہند عموماً دقتِ نظر ، ریاضیات میں استادانہ مہارت اور فنِ حسن و جمال کے تجزیے اور اس کی تحسین میں ہمیشہ بے نظیرِ زمانَ رہا ہے ۔ فلسفے میں ہندی موشگافیاں اور بال کی کھال کھینچنے کی خو اور کچھ ثابت کرے یا نہ کرے ، یہ ضرور ثابت کرتی ہے کہ یہاں فکری فعالیت خاصی خیال انگیز اور خیال افروز تھی ۔ ایران کے لوگ خود خوش وضع اور خوش مذاق ہوتے ہیں ۔ یہ طبعاً حسین قدرتی مناظر کو اور پیکرِ انسانی کے دلکش نمونوں کو بہ نظرِ تحسین دیکھتے ہیں ۔ اکبر کے عہد سے جو جو شعرا برعظیم پاکستان و ہند آنا شروع ہوئے ہیں ، اُن سب کا انداز کلام دیکھ لیجیے ۔ باریک بینی کے ساتھ رنگینی کا ایک عنصر ضرور نظر آئے گا اور تحسینِ جمال میں ان کے نظریات بالکل واضح ہوں گے ۔

پروفیسر شبلی نعمانی نے ''شعر العجم'' کے حصہ سوم (فغانی سے

---

۱ - ہماری شاعری : خصوصاً صفات ۵۰ تا ۱۰۰ ۔

ابو طالب کلیم تک)[1] میں ہندی نغانی دبستان کی کچھ عام خصوصات بیان کی ہیں ۔ مناسب ہے کہ ان سے تعرض کیا جائے اور جہاں ضروری ہو تبصرہ بھی کیا جائے ۔

وہ لکھتے ہیں :

"خان خاناں (بیرم خاں کے بیٹے عبدالرحیم خان، خان خاناں) کی شاہانہ ضیافتوں اور شاعرانہ نکتہ سنجیوں نے شعر و شاعری کے حق میں ابر کرم کا کام کیا ۔ خان خاناں نے احمد آباد میں ایک عظیم الشان کتب خانہ قائم کیا جس میں ہر فن کی نادر کتابیں جمع کیں ۔ ایک عجیب خصوصیت اس کتب خانے کی یہ تھی کہ جس قدر مشہور شعرا اس کے دربار میں تھے ان کے دیوان خود اس کے ہاتھ کے لکھے ہوئے کتب خانے میں محفوظ تھے . . . یہیں غزلوں کی طرحیں دی جاتی تھیں ۔ شعرا مشاعرے کرتے تھے ۔ خان خاناں خود بھی شریک صحبت ہوتا تھا اور قدردانی سے دل بڑھاتا تھا ۔ خود بھی ان طرحوں میں غزلیں کہتا تھا ۔"

رسمی قلندر ایک ایرانی درویش شاعر تھا ۔ اس نے خان خاناں کی تربیت شعر و شعرا کا ذکر ایک قصیدے میں تفصیل سے کیا ہے ۔ چنانچہ خانِ خاناں کو مخاطب کر کے کہتا ہے (یعنی عرفی) :

ز یمنِ مدحِ تو آں نکتہ سنجِ شیرازی
رسید صیتِ کلامش بہ روم از خاور

بہ طرزِ تازہ ز مدحِ تو آشنا گردید
چو روے خوب کہ یابد ز ماشطہ زیور

---

۱ ۔ مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۲۰ء طبع سوم ۔ نہایت منقح ایڈیشن ہے ۔

ز فیضِ نامِ تو فیضی گرفت چون خسرو
بہ تیغِ ہندی اقلیم سبعہ را یکسر[1]
ز ریزہ چینیِ خوالت نظیری شاعر
رسیدہ است بجائے کہ شاعرانِ دگر
کنند بہر مدیحش قصیدۂ انشا
کہ خونِ رشک چکد از دلِ سخن پرور

خان خاناں اس درجے کا سخن سنج تھا کہ اگر وہ شاعری میں پڑتا تو عرفی اور نظیری کا ہم سر ہوتا[2] ۔" (دیکھو غزل چند است بہ چند است) ۔

آگے چل کر (جلد سوم ، صفحات ۱۸ تا ۲۶) پروفیسر شبلی لکھتے ہیں :

"ان تمام مجموعی حالات نے شاعری پر جو اثر کیا اور جو خصوصیتیں پیدا کیں حسبِ ذیل ہیں :

غزل کی ترقی :
اگرچہ اس زمانے میں قصیدہ ، غزل ، مثنوی ، رباعی ان تمام اصنافِ سخن کا بہت بڑا ذخیرہ پیدا ہوگیا تھا ، لیکن در حقیقت یہ عہد غزل کی ترقی کا عہد ہے ۔ غزل میں مختلف سٹایل(طرز) قائم ہوئے جس کی تفصیل یہ ہے :

واقعہ گوئی یا معاملہ بندی :
یعنی ان واقعات اور معاملات کا ادا کرنا جو عشق و عاشقی میں پیش آتے ہیں ۔ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ واقعہ گوئی کے موجد "سعدی" ہیں اور "امیر خسرو" نے اس پر معتدبہ اضافہ

---

۱ ۔ زحاف ہے (دوسرے مصرع میں) ۔
۲ ۔ شعرالعجم ۔

کیا ۔ لیکن اس عہد میں یہ ایک مستقل صنف بن گئی جس کا بانیٔ اول میرزا اشرف جہان قزوینی ہے جو شاہ طہماسپ صفوی کا وزیر تھا ۔ غلام علی آزاد ''خزانۂ عامرہ'' میں لکھتے ہیں :

''چوں نوبتِ سخن سنجی بہ میرزا اشرف جہاں رسید طبع او مایل بہ وقوع گوئی بسیار افتادہ و این طرز را بہ حدِ کثرت رسائید ۔''

یہاں ذرا مولانا شبلی نعمانی کے بیانات کا جائزہ لے لینا چاہیے ۔ واقعہ گوئی یا معاملہ بندی میں بے شک وہ واقعات اور معاملات ادا کیے جاتے ہیں جو عشق و عاشقی میں پیش آتے ہیں ۔ لیکن پھر غزل میں ان واقعات کے علاوہ کم و بیش ہوتا ہی کیا ہے ۔ حقیقت یہ ہے اور راقم السطور نے اس کا بار بار اعادہ کیا ہے کہ حافظ کے زمانے سے تصوف کو اس قدر مقبولیت حاصل ہوئی کہ جسے دیکھیے اصطلاحات تصوف سے کھیلنے لگا ۔ مشکل یہ ہے کہ یہاں حال والی بات تو ہوتی نہ تھی ، سب قال ہوتا تھا ۔ اس لیے جو خلوص اور عقیدت جامی ، نظامی اور عطار میں نظر آتی ہے ، وہ ان شعرائے متصوفین میں نظر نہیں آتی ۔ خود حافظ کے متعلق پروفیسر نکلسن لکھتے ہیں کہ ان کا تصوف بھی ایک طلسمی سی چیز ہے ۔ آپ چاہیں تو تصوف پر محمول کر لیں اور چاہیں تو معانیٔ مجازی قائم کر لیں ۔ (دیکھیے مقدمۂ دیوانِ شمس تبریز (منتخبات) ۔ حافظ کے تتبع کا نتیجہ یہ نکلا کہ جس شاعر کو دیکھیے تصوف کے مضامین نظم کرنے لگا کہ مقبولیت کے ضامن ہیں ۔ آخر اس کا جو منطقی اور آخری نتیجہ نکلنا تھا وہ نکل کے رہا ۔ متصوفہ نہ ادھر کے رہے نہ اُدھر کے ، یعنی جو شعرائے متصوفین بغیر حال کے یوں ہی اصطلاحات تصوف سے کھیلتے تھے ، ان کا کلام تاثیر سے خالی ہو گیا اور محبوب کی جگہ ایک ایسی جامد اور ساکت شخصیت نے لے لی جو

عشق کا موضوع بننے کی اہل ہی نہ تھی ۔ اب محبوبہ تجریدی ہونے لگی ۔ گوشت پوست کے انسان کی جگہ محض الفاظ کی کاریگری کا نمونہ بن کر رہ گئی ۔ آخر فغانی کے عہد میں یہ طرزِ قدیم بدلا گیا اور شاعر نے علی الاعلان کہا کہ میں ایک ایسی محبوبہ سے عشق کرتا ہوں جو میری ہی طرح گوشت پوست کی بنی ہوئی انسان ہے ۔ وہ جذبات سے خالی نہیں ہے ۔ وہ چاہتی ہے کہ اسے چاہا جائے اور میں اسے چاہتا ہوں ۔ اب متصوفہ کے جمود و سکوت کی جگہ حرکت پیدا ہوئی اور فغانی دبستان نے واقعاتِ عشق کو واقعی واردات سمجھ کر بیان کرنا شروع کیا ۔ اکبر کے عہد میں جو لوگ ایران سے آتے ہیں وہ اسی طرزِ غزل گوئی یعنی تازہ گوئی سے مانوس تھے اور تصوف کے تجریدی روابط اور تعلقات سے انھیں کوئی تعلق نہ تھا ۔ خود عرفی اور نظیری جو اس عہد کے سب سے بڑے غزل گو ہیں ان کا کلام دیکھ لیجیے ، صاف معلوم ہوتا ہے کہ واردات و جذبات کا بیان ہو رہا ہے ۔ محض تعقل و تجرید کی کارفرمائی جلوہ پیرا نہیں ہے ۔

نظیری کہتا ہے (اور یہ ملحوظ خاطر رہے کہ ہندوستان میں کلاسیکی سنگیت کا بہت چرچا ہے ۔ خاص طور پر احمد آباد اور متعلقہ علاقوں کی طرف) :

دریں دیار عجب مطربانِ خوش رنگ اند
دلی برند بصد راہ[1] و بر یک آہنگ[2] اند

ز صحنِ سینہ کشایند چشمہ چشمہ نور
بہ زخمہ صیقلِ آئینہ ہائے پر رنگ اند

---

۱ - ۲ - موسیقی کی اصطلاحیں ہیں ۔

چو حد زیر و بم[1] نغمہ را نگہدارند
بہ مقام خفیف[2] و ثقیل ہم سنگ اند

اگرچہ قاطع زہد اند ، مایہ ہوش اند
و گرچہ رافع شرعند جان فرہنگ اند

نظیری از پئے این جادواں بدو بسیار
کہ در ربودن ادراک چابک و شنگ اند

عرفی کا اصل کمال اگرچہ قصیدے میں نظر آتا ہے اور اس کی تشبیب قیامت کرتی ہے ، لیکن غزل کے کچھ شعر بھی دیکھ لیجیے اور قصیدے کی تشبیب کے بھی :

دانی کہ چیست مصلحت ما ؟ گریستن
پنہاں ملول بودن و تنہا گریستن

بیدرد را بہ صحبت ارباب دل چہ کار
خندیدن آشنا نبود با گریستن

عمرم بہ گریہ ہائے ہوس صرف شد کنوں
عمرے بہ تازہ بایدم و وا گریستن

درمان درد من ز مسیحا مجو کہ ہست
دردم جفائے یار و مداوا گریستن

گاہے بہ یار سرو قدے گریہ ہم خوش است
تا کے ز شوق سدرہ و طوبیٰ گریستن

من خود کیم کہ گریہ بہ حالم کنم ولے
می زایدت بہ نرگس شہلا گریستن

---

۱ - ۲ - موسیقی کی اصطلاحیں ہیں -

گر کار دل ز گریہ میسر شود ز دوست
صد سال می تواں بہ تمنا گریستن

عرفی ز گریہ دست نداری کہ در فراق
دردت ز دل نمی برد الا گریستن

اب قصیدے کی تشبیب ملاحظہ ہو اور جو بات جان کلام ہے وہ یہ ہے کہ تشبیب میں صنایع و بدایع لفظی و معنوی کا لطف اور ان کے دل افروز اشارے ملاحظہ ہوں :

عشق کوتا خرد بر اندازد
عود شوقے بہ مجمر اندازد[1]

مرغ[2] جاں را ببرد بہ باغ گلے
کہ اگر پر زند ، پر اندازد

صید[3] دل را کشد ببند کسے
کہ اگر سر کشد ، سر اندازد

---

۱ - عود اور مجمر میں مراعات النظیر ہے اور کیا صنعت ہے کہ واقعی مشام بوئے خوش سے معطر ہوگیا ۔
حسرت کہتا ہے :

نکہت گیسوئے یار آنے لگی
آرزو کو بوئے یار آنے لگی

۲ - وہی مراعات النظیر ، لیکن کیسے تکلف کے ساتھ کہ مرغ دل کو پر مارنے کی اجازت نہیں ۔

۳ - وہی صورت ہے ۔ صید ، بند ، پھر سرکشی اور سر انداختن — سبحان اللہ !

وز متاع وفا بہ جیبِ دلم
نہ اقل[1] و نہ اکثر اندازد

شاہدے کو کہ یک نفس گوشے[2]
بدلِ درد پرور اندازد

ہر شکستے[3] کہ از دلم خیزد
بدو زلفِ معنبر اندازد

کو مغنی[4] کہ اضطرابِ دلم
ہمہ در نبض مضمر اندازد

زخمہ[5] از باد گوشہ[5] دامن
موج در نغمۂ تر اندازد

مراد یہ تھی کہ اس زمانے میں جو شعرا آئے تھے وہ محبوبہ کو 'زندہ' کر کے آئے تھے - لیکن شعر میں عنصر جمال کی اہمیت سے بھی خوب واقف تھے اور یہ روایت شبلی نعمانی کی غزل تک چلتی ہے -

شبلی لکھتے ہیں :

''شرف[6] جہاں کا دیوان ہمارے کتب خانے میں ہے - ہم اس سے اس کتاب کے چوتھے حصے میں کام لیں گے - یہاں ہم اس کے

---

۱ - صنعتِ تضاد -

۲ - ''گوشہ'' بہت سے معانی کے احتمال رکھتا ہے -

۳ - شکست ، زلف کے ساتھ کیسی گھل مل گئی ہے -

۴ - ۵ - خوبیِ مجاز کے اعتبار سے بے نظیر ہیں -

۶ - شعرالعجم ، حصہ سوم ، صفحات ۲۰ - ۲۱ -

بعض اشعار اس لیے نقل کرتے ہیں کہ وقوع گوئی کا مطلب سمجھ میں آ سکے :

با ہرکہ بینمش چوں بہ پرسم کہ کیست ایں
گوید کہ ایں ز عہدِ قدیم آشنائے ماست

نہاں ازو بہ رخش داشتم تماشائے
نظر بہ جانبِ من کرد و شرمسار شدم

چناں[1] گوید جواب من کزاں گردد رقیب آگاہ
بہ مجلس گر منِ بےدل ازو حرفے نہاں پرسم

"اس طرز کو جن لوگوں نے اپنا خاص موضوع بنا لیا ، وہ وحشی یزدی ، علی قلی میلی اور علی نقی کمرہ ہیں ۔ وحشی یزدی چونکہ رند اور اوباش مزاج آدمی تھا اور بازاری معشوقوں سے اُس کو زیادہ سروکار رہا ، اس لیے اس طرز کو اس نے کسی قدر اعتدال سے بڑھا دیا اور واسوخت کی ابتدا بھی اسی نے کی ۔ اسی پر اس کا خاتمہ بھی ہوگیا ۔

غزل میں فلسفے کی آمیزش عرفی نے خاص طور پر کی ، لیکن اس طرز کو بہت ترقی نہیں ہوئی ۔ اس کے ہم عصروں اور مابعد کے شعرا نے بہت کم اس طرز میں کہا ۔"

شبلی کے اس بیان سے اختلاف کیا جا سکتا ہے ۔ معاصروں میں تو شاید 'عرفی' کا سا فلسفہ کسی نے نہ کہا ہو لیکن مابعد کے

---

۱ ۔ شبلی اس شعر کا مطلع نقل کرنا بھول گئے کہ مطلع آفتاب ہے :

بہرجا میَ روم اول حدیثِ لیکواں پرسم
کہ حالِ آں مہِ نامہرباں را درمیاں پرسم

شعرا میں سے بیدل نے تو متصوفانہ مضامین اور فلسفیانہ مضامین کے انبار لگا دیے - بیدل نے خاص طور پر ''آئینہ'' کو علامت بنا کر متنوع اور نہایت رنگین مضامین پیدا کیے - بہرحال بیدل کے انداز خیال اورا سلوب بیان کی شکل بھی ملاحظہ فرما لیجیے کہ غالب کو سب سے پہلے اسی نے متاثر کیا تھا:

تا دریں محفل تأمل بر بساطِ حال ریخت
ساغرِ ماضی بہ گردش رنگِ استقبال ریخت

ورنہ ایں جا حال کو ، مستقبل و ماضی کدام
قلقل وہمے مست کز مینائے قیل و قال ریخت

در عدم نارفتہ نتواں بوئے ہستی یافتن
فرصت آنجا رفت و ایں جا طرحِ ماہ و سال ریخت

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نہ رفت رنجِ خمارِ ما
چہ قیامتی کہ نمے رسی ز کنارِ ما بہ کنارِ ما

پھر شبلی لکھتے ہیں :

''مثالیہ[۱] : یعنی کوئی دعویٰ کرنا اور اس پر شاعرانہ دلیل پیش کرنا - اس طرز کے بانی کلیم ، علی قلی سلیم ، مرزا صائب اور غنی ہیں - یہ طرز نہایت مقبول ہوا ، یہاں تک کہ شاعری کے خاتمے تک قائم رہا -''

''تغزل سے یہ مراد ہے کہ عشق و عاشقی کے جذبات مؤثر الفاظ

---

۱ - شعر العجم ، حصہ سوم ، ص ۲۱ تا ۲۴ -

میں ادا کیے جائیں ۔ یہ وصف اگرچہ لازمۂ غزل ہے لیکن نظیری نیشاپوری ، حکیم شفائی اور علی نقی نے اس کو زیادہ نمایاں کیا ۔ ان لوگوں میں اور وقوع گویوں میں یہ فرق ہے کہ وقوع گو شعرا ، ہوس پرست اور بازاری معشوقوں کے عاشق ہوتے ہیں اور اسی قسم کے واقعات اور خیالات باندھتے ہیں ۔ بہ خلاف اس کے متقدمین کا معشوق شاہدِ بازاری نہیں ہوتا اور نہ ان کا عشق مبتذل اور اوباشانہ ہوتا ہے ۔"

اس سلسلے میں یہ کہہ دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ دعوٰی سراسر درست نہیں ہے ۔ حالی جیسا وضع دار اور متین شاعر کون ہوگا ۔ اس سے اوباشانہ شاعری کی کس کو توقع ہو سکتی ہے ، لیکن وہ کہتے ہیں :

تم کو ہزار شرم سہی ، ہم کو لاکھ ضبط
الفت وہ راز ہے کہ چھپایا نہ جائے گا

روٹھیں نہ بات بات پہ کیوں ، جانتے ہیں وہ
ہم وہ نہیں کہ ہم کو منایا نہ جائے گا

کچھ میری بے خودی سے تمھارا زیاں نہیں
تم جاننا کہ بزم میں اک خستہ جاں نہ تھا

رات ان کو بات بات پہ سو سو دیے جواب
مجھ کو خود اپنی ذات پہ ایسا گماں نہ تھا

تھا آفتِ جاں اس کا انداز کماں داری
ہم بچ کے کہاں جاتے گر تیر خطا ہوتا

یہ لطف بناوٹ میں دیکھا نہ سنا قاصد
ان پڑھ ہے تو یہ کچھ ہے پڑھتا تو بلا ہوتا

آخری فارسی دور کی صفات پر تبصرہ کرتے ہوئے شبلی لکھتے ہیں :

خیال بندی اور مضمون آفرینی :

یہ وصف تمام متاخرین میں ہے لیکن اس طرز خاص کا نمایاں کرنے والا "جلال اسیر" ہے جو شاہ جہاں کا ہم عصر ہے - شوکت بخاری اور قاسم دیوانہ وغیرہ نے اس کو زیادہ ترقی دی اور ہمارے ہندوستان کے شعرا بیدل اور ناصر علی اسی گرداب کے تیراک ہیں . . . . . عام طور پر طرز ادا اور اسلوب بیان میں جو جدتیں پیدا ہوئیں ان کی تفصیل حسبِ ذیل ہے :

(۱) قدما اور متوسطین کسی خیال کو پیچیدگی سے نہیں ادا کرتے تھے - متاخرین کا یہ خاص انداز ہے کہ جو بات کہتے ہیں پیچ دے کر کہتے ہیں - یہ پیچیدگی زیادہ تر اسی وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ جو خیال کئی شعروں میں ادا ہو سکتا تھا ، اس کو ایک شعر میں ادا کرتے ہیں - مثلاً قدسی کہتا ہے :

عیشِ ایں باغ بہ اندازۂ یک تنگ دل است
کاش گلِ غنچہ شود تا دلِ من بکشاید

مطلب یہ ہے کہ دنیا کا باغ ایک نہایت مختصر باغ ہے - اس میں اس قدر وسعت ہے کہ صرف ایک تنگ دل آدمی خوش ہولے - اس لیے یہ نہیں ہو سکتا کہ میرا دل بھی شگفتہ ہو اور پھول کی کلی بھی کھل سکے - اس بنا پر آرزو کرتا ہے کہ کاش پھول کلی بن جائے اور میرے دل کی شگفتگی کی گنجائش نکل سکے - اس مضمون کو فلسفیانہ نظر سے دیکھیں تو یہ خیال ادا کرنا مقصود ہے کہ دنیا میں جب کسی کو فائدہ

پہنچتا ہے تو اس کے یہ معنی ہیں کہ دوسرے کو نقصان
پہنچا ۔ کسی بادشاہ نے ملک فتح کیا یعنی دوسرے کو
شکست ہوئی ۔

اس زمانے کے اکثر مضامین کی بنیاد الفاظ پر اور صنعت ایہام
پر ہے ، یعنی لفظ کے لغوی معنی کو ایک حقیقی بات قرار دے
کر اس پر مضمون کی بنیاد قائم کرتے ہیں ۔ مثلاً :

امروز نیم شہرۂ عالم ز ضعیفی
عمریست کہ از ضعف فتادم بزبانہا

برزباں افتادن کے اصطلاحی معنی مشہور ہونا ہے ، لیکن لغوی
معنی زبان پر پڑنا ہے ۔ مضمون کی بنیاد اسی لغوی معنی پر
ہے ۔ کہتا ہے کہ کمزوری اور ضعف میں میں کچھ آج سے
مشہور نہیں ، ایک مدت ہے کہ میں زبانوں پر چڑھ گیا ہوں . . .
اس دور کا امتیازی وصف استعارات کی نزاکت اور جدت
تشبیہ ہے . . . . اس زمانے میں الفاظ کی نئی تراشیں اور
نئی نئی ترکیبیں کثرت سے پیدا ہوئیں ۔ مثلاً پہلے مے کدہ ،
آتش کدہ وغیرہ مستعمل تھے اب نشتر کدہ ، مریم کدہ . . . .
یک خندہ لب ، یک آغوش گل ، یک دیدہ نگاہ ۔"

اس تکلف اور تصنع اور نزاکت خیال کا نتیجہ یہ نکلا کہ شروع میں
غالب نے بھی علوم شعریہ کی خوب تحصیل کی اور تراکیب بدیع
اور مضامین ادق کی طرف راغب ہوگئے لیکن رفتہ رفتہ ان کا کلام
صاف ہوگیا ۔ البتہ علوم شعریہ کی تحصیل کا نتیجہ یہ ضرور نکلا کہ
انہوں نے صنایع و بدائع کو بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا ۔ مثلاً :

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

شب ہوئی ، پھر انجم رخشندہ کا منظر کھلا
اس تکلف سے کہ گویا بتکدے کا در کھلا

ہاں مہ نو سنیں ہم اس کا نام
جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام

وہ بھی تھی اک سیمیا کی سی نمود
صبح کو رازِ مہ و اختر کھلا

ہیں کوا کب کچھ نظر آتے ہیں کچھ
دیتے ہیں دھوکا یہ بازی گر کھلا

مراد اس تمہید سے یہ ہے کہ جب فارسی شعر کا دور آخر ہندوستان میں مقبول تھا تو شعرا علومِ شعریہ سے خوب آگاہ تھے ۔ البتہ تصنع اور تکلف سے ضرور کام لیتے تھے ۔ صنایع و بدایع لفظی و معنوی سے خوب واقف تھے اور استادانہ ان صنعتوں کا استعمال کرتے تھے ۔

اردو اور فارسی صنعتوں کے اشتراک کی توجیہ :

اردو اور فارسی میں صنعتوں کے اشتراک کی توجیہ یہ ہے کہ آخری دور فارسی شاعری کا جس نے اردو شاعری کو متاثر کیا ، خود صنایع و بدایع لفظی و معنوی سے متاثر تھا ۔ دوسرے اردو میں نئی صنعتوں کی ایجاد الا ماشأ اللہ ہوئی ہی نہیں ۔ بس فارسی میں جو صنعتیں اور کتابیں رائجؔ تھیں انھی کو سامنے رکھ کر یا تو اردو سے مثالیں ڈھونڈ لیں یا گھڑ لیں یا کسی شاعر سے کہلوا لیں کیونکہ ایسی ایسی بیہودہ مثالیں نظر آتی ہیں کہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ اس خاص موقع کے لیے لکھوائی گئی ہیں ۔

باب سوم

صنائع و بدائع لفظی و معنوی

تمہیدی گزارشات :

اس بات کی تخصیص کی جا چکی ہے کہ جب کلام فصیح و بلیغ نہ ہو تو صنائع لفظی و معنوی کی موجودگی صرف آورد ہو سکتی ہے ، کیونکہ یہ چیزیں بڑی جلدی ایک مضحک شکل اختیار کر سکتی ہیں ۔

اس اعتبار سے کہ کلام کا فصیح و بلیغ ہونا لازمی ہے ، بہ اختصار میں اس باب سے تعرض کرتا ہوں کہ مشرقی انتقاد کے مطابق (عربی اور ایرانی انتقاد پیش نظر ہے کہ اردو تو اسی کے تتبع میں کارفرما ہے) فصاحت و بلاغت کسے کہتے ہیں ۔

نجم الغنی لکھتے ہیں[1] :

''فصاحت کلمہ اور کلام دونوں میں پائی جاتی ہے ۔ یعنی کلمہ بھی فصیح ہوتا ہے اور کلام بھی ۔ کلمے کی فصاحت یہ ہے کہ اس میں جو حروف آئیں ، ان میں تنافر نہ ہو اور مخالفت قیاس لغوی اور غرابت لفظی سے پاک ہو۔ اور نہ ایسا ہو کہ اس کے سننے سے کراہت معلوم ہو ۔ اور کلام فصیح وہ ہے کہ جو ضعف تألیف ، تنافر کلمات ، تعقید، لفظ واحد کی کثرتِ تکرار ، پے در پے اضافت ، ابتذال ، تغییر ، اثقال اور

---

۱ - بحر : ص ۳۸۲ ۔

تناقض وغیرہ عیوب نہ رکھتا ہو۔ بلاغت سے کلام متصف ہوتا ہے، نہ کلمہ۔ کلامِ بلیغ وہ ہے جو فصیح ہو۔ یعنی عیوب سے خالی اور مقتضائے حال کے بھی مناسب ہو۔ مقتضائے حال کے مناسب ہونا ایسا جامع لفظ ہے جس میں بلاغت کے تمام انواع و اسالیب آ جاتے ہیں۔"

اصغر علی روحی لکھتے ہیں کہ[1] : کلمۂ فصیح وہ ہے کہ ثقل سے خالی ہو۔ یعنی پڑھتے وقت زبان ٹھوکر نہ کھائے۔ صرف یہی نہیں، وہ یہ دعویٰ بھی کرتے ہیں (اور علامہ شبلی "شعرالعجم" میں ان کے ہمنوا ہیں) کہ بعض الفاظ خفیف سے تغیر کی بنا پر اپنی تغیر یافتہ شکل میں فصیح تر ہو جاتے ہیں (شعرالعجم بھی دیکھیے: حصہ سوم، چہارم و پنجم) مثلاً یہ کہ "داماں" "دامن" سے فصیح تر ہے یا "پیرہن" پیراہن" سے، نا گہاں"، "نا گاہاں" سے، "آ گہی" "آگاہی" سے بلیغ تر ہے۔ اسی طرح ان کلمات کو بھی فصیح نہیں کہا جا سکتا جو غریب ہوں۔ مثلاً "مرغن" اور "مزلف"۔ ایک بات اور رہ گئی ہے اور وہ یہ کہ کلمے کا ایسا استعمال بھی غیر فصیح ہے جو قیاسِ لغوی کے مخالف ہو۔

کلمے کے متعلق جو کچھ لکھا گیا ہے اس پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ نقادوں میں سے متقدمین اس بات سے آگاہ نظر نہیں آتے کہ مفردات الفاظ یا کلمات محض اصوات ہیں اور بہ نفس خود بالکل معصوم۔ نہ ثقیل نہ غیر ثقیل، نہ فصیح نہ غیر فصیح۔ البتہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ انشا پرداز نے کسی کلمے کو لغوی معنی کے مطابق استعمال کیا ہے یا نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ کلمات کی اہمیت، ان کی ترتیب اور ان کا جمالیاتی پہلو ان کے محلِ استعمال سے واضح ہوتا ہے اور اصطلاحاً ان کی "نشست" سے پیدا ہوتا ہے۔

۱۔ دبیر: ص ۶۴۔

کلمہ کا ثقیل یا غیر ثقیل ہونا ، غریب یا نادر ہونا بالکل اضافی باتیں ہیں ۔ ظاہر ہے کہ ناخواندہ اشخاص کے لیے بیش تر الفاظ ثقیل اور غریب ہوں گے اور علما کے لیے اکثر الفاظ مانوس ، اور اس لیے جو استدلال کیا گیا ہے اس کی بنا پر فصیح ۔ تو معلوم ہوا کہ اس سلسلے میں فصاحت کا تعلق کلمے سے نہیں ، بلکہ پڑھنے والے کی استعداد علمی سے ہے اور ظاہر ہے کہ یہ نتیجہ متقدمین کو مطلوب نہ تھا ۔

اس بات پر بھی غور کر لینا چاہیے کہ الفاظ پر اسی اعتبار سے بحث کی جا سکتی ہے کہ ان کے معانی بھی ملحوظ خاطر ہوں ، اور الفاظ کے متعلق موشگافیاں بھی اسی مدار پر منحصر ہیں کہ ان کے معانی مطلوب متعین کا اظہار و ابلاغ مطلوب و مقصود ہے ۔ اب اس بات پر خود غور کر لیجیے کہ یہ بات کیسی عجیب و غریب معلوم ہوتی ہے کہ 'دامن' بنفسہ 'داماں' سے فصیح تر ہو اور 'پیرہن' 'پیراہن' سے بلیغ تر ۔ حقیقت یہ ہے کہ معانی مطلوب پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ابلاغ و اظہار کے سلسلے میں کہیں داماں زیادہ مفید مطلب ہوگا ، کہیں دامن ۔ کہیں پیرہن زیادہ قرین ابلاغ ہوگا کہیں پیراہن ۔ اور اسی اعتبار و نسبت سے کہ معانی مطلوب کے معین کرنے میں اور ان کے ابلاغ و اظہار میں کہاں تک ، ایک دوسرے کے مقابلے میں معاون ہوتے ہیں ، یہ الفاظ و کلمات ایک دوسرے کے مقابلے میں فصیح و فصیح تر کہلائیں گے ۔ مندرجہ ذیل اشعار میں دامن اور داماں کا استعمال دیکھیے :

(۱) سنبھلنے دے مجھے اے ناامیدی کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

(غالب)

(۲) گوہر اشک سے لبریز ہے سارا دامن
آج کل دامنِ دولت ہے ہمارا دامن

(وزیر لکھنؤی)

(۳) گلے مل مل کے جو روئے ہیں بہم صورت ابر
آستیں اشکوں سے تر اپنی ہے ، دامن انؑ کا

(ریاض)

(۴) چھپے گا اوٹ میں دامن کی ان کا چاند سا چہرہ
یہ تصویرِ چراغِ زیرِ داماں پھر بھی دیکھوں گا

(عابد)

(۵) وہ جانا پھیر کر چتون کسی کا
ہمارے ہاتھ میں دامن کسی کا

(داغ)

(٦) سرِ محفل مجھی سے پردہ کرنا تھا تجھے ظالم
پھر اس پر یہ قیامت غیر کے دامن سے منہ ڈھانکا

اگرچہ ذوقِ سلیم خود اس بات کا سراغ دے گا کہ جہاں دامن کا لفظ برتا گیا ہے وہاں وہ داماں سے فصیح تر اور ابلاغِ معانی و اظہارِ مطالب کے لیے موزوں تر ہے ۔ تاہم مناسب معلوم ہوتا ہے کہ دو تین اشعار کا تجزیہ کر کے دیکھا جائے کہ (مطلع کی مجبوری سے قطع نظر) انشا پرداز نے دامن کو داماں پر یا داماں کو دامن پر آخر کیوں ترجیح دی ۔

غالب کے شعر میں (شعر ۱) دونوں مصرعوں میں الف صوتی (اسلوب کی موسیقی اور اس کا آہنگ) اعتبار سے سم وادی سر کی طرح اہم ہے کہ جھلایا جاتا ہے اور بار بار اپنے وجود کا شعور دلاتا ہے ۔

'ناامیدی' میں ، 'کیا' میں ، 'قیامت' میں ، 'داماں' میں ، 'خیال' میں ، 'یار' میں ، 'چھوٹا' میں ، 'جائے' میں الف کی تکرار دیدنی اور شنیدنی ہے ۔ موسیقی ہی کی اصطلاح میں یوں کہا جائے گا کہ دونوں مصرعوں میں الف وہ 'سر ہے جسے بار بار 'جھلایا جا رہا ہے اور جس سے آہنگ (یا ٹھاٹھ) کی ایک مخصوص صورت پیدا کی جا رہی ہے ۔ صرف یہی نہیں بلکہ خیالِ یار کے ساتھ جو تصورات و افکار سلسلہ در سلسلہ ملے ہوئے ہیں وہ بھی اس بات کا تقاضا کرتے ہیں کہ دامن کی بجائے داماں کا کلمہ استعمال کیا جائے ۔ وزیر کے مطلع میں (شعر ۲) الف کی تکرار نمایاں نہیں ، بلکہ الف اور ی کے تال میل سے ایک خاص آہنگ کی صورت پیدا کی جا رہی ہے ۔ 'اشک سے' اور 'لبریز ہے' میں ی کی تکرار ہے اور اسی طرح دوسرے مصرع میں پھر 'دامنِ دولت' میں ی کو 'جھلایا گیا ہے ۔ الف بھی موجود ہے 'سارا' میں ، 'ہمارا' میں ، 'آجکل' میں ، 'دامن' میں اور 'ہمارا' میں ۔ لیکن قافیےمیں الف مختومہ اس طرح واقع ہوا ہے کہ اگر اس کی جگہ 'داماں' پڑھا جائے تو آہنگ اور نغمے کی صورت بگڑی ہوئی معلوم ہوگی ۔ پہلے مصرع میں سا ۔ را ۔ دا سرگم کی بولتی ہوئی 'سریں معلوم ہوتی ہیں اور ذوقِ سلیم خود گواہی دے گا کہ سا ۔ را ۔ دا کے بعد 'من' ایک ایسا صوتی تاثر پیدا کرتا ہے جو نغمے کی تشکیل میں ممد اور معاون ثابت ہوتا ہے ۔ اس کے برخلاف اگر 'دامن' کی بجائے 'داماں' لکھا جاتا تو سارا 'داماں' اور 'ہمارا داماں' میں الف کی تکرار (اور اضافہ) صوتی طور پر قبیح معلوم ہوتا ۔ پہلے مصرع میں (اشارہ کیا جا چکا ہے کہ) سارا دا سرگم کی بولتی ہوئی 'سریں معلوم ہوتی ہیں ۔ دامن کی بجائے داماں لکھا جائے تو سارا داماں اور ہمارا داماں میں کوئی صوتی توقیف (Pause) کی صورت پیدا نہیں ہوتی ۔ بلکہ الف کی تکرار قبیح معلوم ہوتی ہے ۔ دامن میں داماں کے مقابلے جو صرف ایک الف ہے ، اس نے 'م' کے ساتھ مل کر نغمے کی ایک نہایت خوبصورت

شکل اختیار کی ہے ۔ دامن کا نون مصرع کی توقیف میں وہی کام دیتا ہے جو تال میں سم دیتا ہے ۔ اگر داماں کا کلمہ استعمال کیا جاتا تو نہ یہ توقیف کی صورت پیدا ہوتی اور نہ یہ محسوس ہوتا جیسے سم کا مقام آ گیا ہے "

کلمات کے ثقیل اور غیر ثقیل ہونے کے سلسلے میں کہا گیا ہے کہ جس کلمے میں تنافر ہو وہ بھی ثقیل ہوتا ہے ۔ تنافر سے مراد یہ ہے کہ کسی کلمے میں دو متحدالمخرج حرف یا قریب المخرج حرف ایک دوسرے سے متصل واقع ہوں ، یا قریب قریب متصل واقع ہوں ۔ اس سلسلے میں 'شست' کا کلمہ مثال کے طور پر پیش کیا جاتا ہے ۔ اس سلسلے میں اور کیا کہا جا سکتا ہے کہ اگرچہ جہاں تنافر ہوگا ، وہاں بعض صورتوں میں ثقل کا احساس ہوگا ، لیکن اسے ایک قاعدۂ کلیہ کی طرح پیش کرنا غلطی ہے ۔ مثال کے طور پر اس مشہور مصرع میں شست کا استعمال دیکھیے :

مچھلی کو کیا خبر تھی کہ پانی میں شست ہے

کیا مجال جو پڑھنے والے کو کسی ثقل کا احساس ہو ۔ علاوہ ازیں بعض صورتیں کلام کی ایسی ہوتی ہیں کہ عیب تنافر برداشت کیجیے تو پیدا ہوتی ہیں ۔ ان صورتوں کی رعنائی اور بانک پن کے پیش نظر تنافر کے قاعدے کو بہ خوشی خیرباد کہہ دیا جاتا ہے ۔ غالب نے اس شعر میں تنافر کو بہ طیب خاطر برداشت کیا تو یہ مطلع اس تیور اور بانکپن کے ساتھ نصیب ہوا :

غم کھانے میں بودا دل ناکام بہت ہے
یہ رنج کہ کم ہے مئے گلفام بہت ہے

"کہ کم" میں تنافر بہ صراحت موجود ہے ۔ لیکن صناع نے مصرع کے حسن کو اس عیب سے ماورا سمجھا ۔ اسی طرح فیض کے

اس شعر میں تنافر بہ صراحت واقع ہوا ہے لیکن اس کے بغیر شعر کا بانکپن اور تیور میسر نہیں آتا :

وہیں ہے ، دل کے قراین تمام کہتے ہیں
وہ اک خلش کہ جسے تیرا نام کہتے ہیں

اب رہا الفاظ کا اپنی ذات میں ثقیل یا غیرثقیل ہونا تو پہلے یہ اصول موضوعہ تسلیم کرنا چاہتے کہ الفاظ ہمیشہ معانی سے مربوط اور مشروط ہوتے ہیں ۔ پیچ دار ، دقیق اور نادر تصورات یقیناً پیچ دار ، دقیق اور نادر الفاظ و تراکیب کا تقاضا کرتے ہیں اور انشاء پرداز مجبور ہوگا کہ موزوں ترین الفاظ کا استعمال کرے ۔ ہرچند بہ ظاہر وہ ثقیل معلوم ہوتے ہوں ۔ مندرجہ ذیل اشعار میں بعض بہ ظاہر غریب ، نادر اور ثقیل الفاظ مستعمل ہوئے ہیں ۔کیا انھیں قصداً سلیس الفاظ کے مقابلے میں (چاہے وہ ابلاغِ معانیِ مطلوب کے فریضے سے قاصر ہوتے) ترک کر دیا جاتا تو فن کار اپنے ساتھ معانیِ مطلوبہ کے اظہار پر بھی ظلم نہ کرتا :

اقبال کہتا ہے :

عروقِ مردۂ مشرق میں خونِ زندگی دوڑا
سمجھ سکتے نہیں اس راز کو سینا و فارابی

اور غالب کا دعویٰ ہے :

مقدمِ سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر سازِ صدائے آب تھا

آخری شعر میں جل ترنگ کو 'سازِ صدائے آب' کہنا اور پھر اس کی رعایت سے 'مقدمِ سیلاب' اور دل کے نشاط آہنگ ہونے کا ذکر کرنا

کس قدر بلیغ اور ضروری ہے ۔ الفاظ کا ثقل ، مضمون کی پیچیدگی اور اشکال کے مقابلے میں کچھ بھی نہیں ہے ۔

اب کلمے کی فصاحت کی طرف توجہ فرمائیے ۔ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ کلام فصیح وہ ہے کہ ان عیوب سے خالی ہو[1] :

(۱) تنافرِ کلمات ۔

(۲) ضعفِ تالیف ۔

(۳) تعقید ۔

(۴) کثرتِ تکرارِ لفظِ واحد ۔

(۵) توالیِ اضافات ۔

(۶) مخالفتِ قیاسِ لغوی ۔

(۷) غرابت ۔

کیفی نے اس تعریف پر صحیح اعتراض کیا ہے کہ : ''کسی کے خیال میں نہ آیا کہ اتنا تو فرما دیجیے کہ فصاحت اسے کہتے ہیں[2]'' ۔ یہ اعتراض بڑا وزنی اور جان دار ہے ، کیونکہ واقعی فصاحت کی تعریف منفی قسم کی ہے ۔ محض یہ کہہ دینے سے کہ ان عیوب سے کلام پاک ہونا چاہیے ، بات نہیں بنتی ۔ اب اس بات پر بھی غور کر لیجیے کہ جن چیزوں کو عیوب کہا گیا ہے ، عیوب ہیں اور ان کے رفع ہونے سے کلام واقعی فصیح ہو جائے گا ۔ تنافر سے بحث ہو چکی ۔ جو باتیں پہلے کہی گئی ہیں انھی کو کلام کے متعلق بھی مرقوم سمجھ لینا چاہیے ۔ اصل بات وہی ہے جو کہہ دی گئی ہے کہ فن کار ابلاغِ تام

---

۱ ۔ دبیر : بحث فصاحت و بلاغت ۔ نکات : معائبِ سخن ۔ تسہیل : بحث فصاحت و بلاغت ۔ منشورات : فصاحت : ۳۲ ۔

۲ ۔ منشورات : مباحثاتِ فصاحت ۔

اور اظہارِ کلام کے سلسلے میں جس طرح چاہے گا زبان اور الفاظ کو استعمال کرے گا ۔ یہ چیزیں اس کے لیے وسیلہ ہیں اور وہ محض وسیلہ کے سنوارنے اور نکھارنے کے لیے عیوبِ کلام کی پروا نہ کرے گا ۔ مطلوب تو اظہارِ مفہوم ہے ۔ ایک وارداتِ ذہنی یا تجربۂ حسی یا جذباتی کی تعمیر تو ہی مقصود ہے ۔ اس سلسلے میں عیوب کے بغیر بات بن جائے تو ٹھیک ہے ۔ لیکن فن کار ابلاغ و اظہار کے مقابلے میں محض وسایل کو اتنی اہمیت نہ دے گا ۔ تخلیقی فن کاروں نے (خصوصاً شعرا نے) اس عیب سے اتنی آنکھ مچولی کھیلی ہے کہ حیرت ہوتی ہے ۔ غالب ، ذوق ، اسیر، آتش ، مجروح ہر فن کار کے ہاں اس کی مثالیں ملتی ہیں[1] ۔

'ضعفِ تالیف ' (شوق کے مطابق) بہ استنادِ حسرت موہانی (نکات سخن) یہ ہے کہ لفظ اپنی اصل جگہ پر نہ ہو ۔ لیکن شرط یہ ہے کہ فن کار محنت سے انھی الفاظ کے الٹ پھر سے تعقید کو دور کر سکتا ہو ۔ یہ بات واقعی معیوب ہے ۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ فن کار نے اپنے پیرایۂ اظہار کے معین کرنے میں زحمت نہیں اٹھائی ۔ سجاد مرزا بیگ سچ کہتے ہیں "جب تک فن کار اس سلسلے میں ریاض سے کام نہ لے گا عیوب دور نہ ہوں گے" ۔ وحشت کلکتوی نے کیا خوب کہا ہے[2]:

فروغِ طبع خدا داد اگرچہ تھا وحشت
ریاض کم نہ کیا ہم نے کسبِ فن کے لیے

اقبال کہتا ہے :

ہرچند کہ ایجادِ معانی ہے خداداد
کوشش سے کہاں مردِ ہنرمند ہے آزاد

---

۱ - اصول : ۸—۲۰۷ ۔
۲ - تسہیل : بحث فصاحت و بلاغت ۔

فن کاری کی تکمیل کے سلسلے میں فن کار کو جن منزلوں ، مرحلوں اور ریاض و محنت کے کٹھن راستوں سے گزرنا پڑتا ہے ان کی طرف اقبال نے کئی بار اشارہ کیا ہے :

آیا کہاں سے نالۂ نے میں سرورِ مے
اصل اس کی نے نواز کا دل ہے کہ چوبِ نے

جس روز دل کی رمز مغنّی سمجھ گیا
سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے

"معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود" والا بند تمام‌تر ادبی ریاض ، ذہنی کاوش اور منازل ابلاغ و اظہار سے مربوط ہے اور اس سلسلے میں ایک معجزہ ہے کہ بہت سے ادبی نظریات اور اقبال کا اپنا منفرد نقطۂ نظر اس کے الفاظ میں مستور و مخفی ہے -

تعقیدِ معنوی سے مراد یہ ہے کہ :

"کلام میں بہت سے بعید لوازم اور کثیر واسطے ہوں لیکن وہ کلام میں مذکور نہ ہوں اور ان کے سمجھنے کے لیے بہت غور و تامل کرنا پڑتا ہو -[1]"

تکلف برطرف اس قسم کے اشعار تو ضرور تعقیدِ معنوی کے دائرے میں داخل ہو جائیں گے کہ :

مگس کو باغ میں جانے نہ دینا
کہ ناحق خونِ پروانے کا ہوگا

اور بہت مناسب ہوگا لیکن مشکل یہ ہے کہ محذوفات اور قصر کے مباحث میں اکثر ایسی بہت اچھی مثالیں ملیں گی جہاں تفہیم کے

---

۱ - تسہیل : بحث فصاحت و بلاغت ، ص ۱۹۹ -

واسطے کثیر اور تدریس کے لوازم بہت ہیں ۔ ان اشعار کو تعقید معنوی کی مثال قرار دینا ذوقِ سلیم پر ظلم ہوگا اور اس اصطلاح کا بہت غلط استعمال ۔

سجاد مرزا بیگ صاحب ان اشعار کو تعقیدِ معنوی کی مثال کے طور پر پیش کرتے ہیں[1] :

(۱) نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں

(۲) شاہ کے آگے دھرا ہے آئینہ
اب مآلِ سعیِ اسکندر کھلا

(۳) ڈرتا ہوں آسمان سے بجلی نہ گر پڑے
صیّاد کی نگاہ سوئے آشیاں نہیں

خیال فرمائیے کیا واقعی ان اشعار میں اتنے ہی لوازمِ کثیرہ اور محذوفاتِ بے کراں موجود ہیں کہ مطلب کی تفہیم میں خواہ مخواہ کا تکلف ہو اور انسان محذوفات (اور وہ بھی مسلماتِ محذوفات) میں الجھ کر رہ جائے ۔ اگر یہی صورت ہوگی تو پھر قصر و ایجاز و اختصار کے مطالب و مباحث کے متعلق ان کا نقطۂ نظر کیا ہوگا کیونکہ وہاں تو محذوفات کا ہونا مسلم ہے اور ان محذوفات کا شعور ایک خوبی ہے۔

ان اشعار کے متعلق کیا خیال ہے :

وعدۂ سیرِ گلستاں ہے ، خوشا طالعِ شوق
مژدۂ قتل مقدّر ہے جو مذکور نہیں

انھیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا
اٹھے تھے سیرِ گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی

---

۱ ۔ تسہیل : ص ۱۹۸ تا ۲۰۰ ۔

ان دونوں اشعار میں بعض حقایق محذوف ہیں ۔ محذوفات سے شعر میں اختصار اور ایک خاص طرح کا بانکپن پیدا ہوا ہے ، اور خود مصنف اختصار کو علمِ معانی کی ایک خوبی گنواتے ہیں اورا سے ایجاز کہتے ہیں ۔

ذرا لغت میں "ایجاز" کے معانی دیکھ لیں تو بہت سی گرہیں کھل جائیں گی اور معلوم ہو جائے گا کہ جن اشعار میں سجاد مرزا بیگ صاحب کو تعقید معنوی نظر آتی ہے ، در اصل وہ ایجاز کی مثالیں ہیں ۔ صاحبِ غیاثؔ لکھتے ہیں :

"ایجاز : ——کوتاہ کردنِ سخن و اختصار نمودن"

وہ 'منتخب' کا حوالہ دے رہے ہیں ۔ اور خود صاحبِ منتخب لکھتے ہیں :

"ایجاز !——کوتاہ کردنِ سخن ۔"

ظاہر ہے کہ اختصار اور کوتاہ کردن سخن محذوفات کے بغیر عملاً ناممکن ہے ۔یہی وجہ ہے کہ اربابِ فن نے ایجاز و اختصارِ سخن کی بہت تعریف کی ہے ۔

صاحبِ "دبیر عجم" ایجاز سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ سنائی کا یہ نعتیہ شعر ایجاز کی بہت اچھی مثال ہے :

تا بہ حشر اے دل ار ثنا گفتی
ہمہ گفتی چو مصطفیٰ گفتی

اس میں کمال یہ تھا کہ رسول ؐ پاک کے اوصاف ذاتی میں سے سنائی نے ایسی صفت کا انتخاب کیا جو خود جانِ کلام اور خلاصۂ صفات ہے یعنی اصطفیٰ ۔ ذرا مصطفیٰ کے معانی بھی دیکھ لیجیے تاکہ معلوم ہو جائے کہ محض یہ کہہ دینے سے کون کون سی چیزیں رسول کی ذاتِ گرامی میں شامل ہوگئی ہیں ۔ صاحبِ غیاث لکھتے ہیں :

"مصطفیٰ !—برگزیدہ شدہ (از منتخب) و صاف کردہ شدہ اے مصفیٰ از صفاتِ ذمیمۂ بشری (از فردوس اللغات وغیرہ) ۔"

یہاں 'برگزیدہ' کہہ کر ان تمام اوصاف کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جو رسول پاکؐ کی برگزیدگی، بلندیٔ مقام اور جلالِ منصب کی توجیہ کرتے ہیں - برگزیدگی (دیکھ لیجیے) موجود ہے لیکن اس کی توجیہ موجود نہیں ہے - پھر بشریت کی تمام کوتاہیوں سے پاک ہو جانا کیسی بات ہے اور کیسے اندازِ نظر اور کس ریاضتِ قلبی کی طرف اشارہ کرتی ہے - اسی طرح یہ شعر مشہور ہے :

به صورت تو بتے کمتر آفرید خدا
ترا کشیده و دست از قلم کشید خدا

ختم نبوت کے متعلق جو نازک مباحث ہیں کہ آیا یہ اب ممکن بھی ہے یا نہیں کہ خدا کوئی اور نبی تخلیق کر سکے - یا امکان تو ہے، ہاں کبھی کرے گا نہیں - ان کا ذکر محذوف ہے، مقدر ہے، قعمر ہے - لیکن شعر کے تیور ان تمام چیزوں کی طرف اشارہ کر رہے ہیں -

مولوی نجم الغنی رامپوری غالب کے معتقدین میں شامل نہیں معلوم ہوتے لیکن وہ بھی اس شعر کو تعقیدِ معنوی کی مثالوں کی بجائے ایجاز کی مثالوں میں شامل کرتے ہیں :

ہم سے رنج بے تابی کس طرح اٹھایا جائے
داغِ پشتِ دستِ عجز شعلہ خس بدنداں ہے

اسی طرح مندرجہ ذیل اشعار اور ابیات کو تعقید معنوی کی مثالوں کی بجائے ایجاز، ایجاز قصر وغیرہم کی مثالوں میں شامل کرتے ہیں :

غالب :

دہان[1] ہر بت پیغارہ جو زنجیر رسوائی
(عدم تک بے وفا چرچا ہے تیری بے وفائی کا)

---

۱ - بحر : ص ۲۸۵ تا ۷۰۰ - مؤلف نے صرف پہلا مصرع نقل کیا ہے - دوسرا مصرع واوین میں درج کر کے میں نے شعر مکمل کر دیا ہے -

غالب :

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

ایضاً :

نکوہش مانع بے ربطیِ شورِ جنوں آئی
ہوا ہے خندۂ احباب بخیہ جیب و دامن میں

دیاشنکر نسیم :

زنجیرِ جنوں کڑی نہ پڑیو
دیوانے کا پاؤں درمیاں ہے[1]

غالب :

یک قدم وحشت سے درسِ دفترِ امکاں کھلا
جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا

نشاط :

لطف ابرو کا تری جب کہ مجھے یاد آیا
پھر نہ محرابِ حرم پر دلِ ناشاد آیا

میر :

موقوف غمِ میر کہ شب ہو چکی ہم دم
کل رات کو پھر باقی یہ افسانہ کہیں گے

---

۱ ۔ اس شعر میں بہت سی صنعتیں بہ کمال خوبی و لطف جمع ہو گئی ہیں ۔ مثلاً مراعات النظیر کہ دیوانہ ، زنجیر ، جنوں کا ذکر ہے ۔ ایہام یعنی : ”دیوانے کا پاؤں درمیاں ہے“۔ مراعات النظیر کا ایک دوسرا سلسلہ : زنجیر ، کڑی ۔ پاؤں ، درمیان کا ایہام تناسب بھی دیدنی ہے کہ دیوانے کا پاؤں سفارش کر رہا ہے اور اس معنی میں درمیان ہے اور مقید تو ہے ہی ۔

احسان رامپوری :

گھر میں اللہ کے واعظ سے نہ بولو رندو
لے چلو اس کو اٹھا کر مع منبر باہر

انشا :

دین و دنیا و نام و عزّ و تمکیں
تسکینِ دل و قناعت و صبر و یقیں

خلقت کو تو نے اپنی سب کچھ بخشا
اللہ مگر ہم ترے بندے ہی نہیں

ناسخ :

پروانے کا خوں شمع پہ ثابت ہے وگرنہ
کٹتی ہے کہاں شمع سر طور کی گردن

غالب :

ہر سنگ و خشت ہے صدفِ گوہرِ شکست
نقصاں نہیں جنوں سے جو سودا کرے کوئی

ایضاً :

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئی
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

(یہاں دو جملے محذوف ہیں)

داغ :

ہم بادہ کشوں کی خاک سے بھی
آئے گی صدا سبو سبو کی

غالب :

روئے سخن کسی کی طرف ہو تو روسیاہ
سودا نہیں، جنوں نہیں، وحشت نہیں مجھے

اسماعیل میرٹھی :

یہ تن و توش اور یہ رفتار
ایسی رفتار پر خدا کی مار

انیس :

شہ نے کہا کہ بند ہیں راہیں پدر نثار
پھیلی ہوئی ہے چار طرف فوجِ نابکار

تکرارِ الفاظ (قبیح) :

حسرت موہانی نے معائبِ سخن میں ایسی باتوں کا بھی ذکر کیا ہے جو متفق علیہ نہیں ہیں ۔ یا جن کے عیوب ہونے کے متعلق مستند کتابیں کوئی ذکر نہیں کرتیں ۔ ایسی ہی باتوں میں ایک تکرارِ لفظ بھی ہے ۔ اس کے متعلق ان کا موقف یہ ہے کہ الفاظ اور حروف کی تکرار، عام اس سے کہ وہ شعر کے ایک ہی مصرعے میں ہوں یا دونوں میں، عموماً قبیح سمجھی جاتی ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ بعض موقعوں پر تکرارِ الفاظ حسین بھی ہوتی ہے ۔ تکرارِ الفاظِ قبیح کی مثالوں میں یہ اشعار بھی شامل کرتے ہیں :

اسیر :

سامنے یار کے کمرے کے بنایا کمرا
در جو توڑا تو اسی در کے مقابل توڑا

(دوسرے مصرعے میں تکرار حسین ہے)

آتش : شراب پینے کی کرتی ہے فصلِ گل تکلیف
دن آئے ہیں بطِ مے کے شکار کرنے کے

ناسخ : خط کے لانے میں اگر پیک صبا نے دیر کی
ہے غضب آنے میں کیوں پیکِ قضا نے دیر کی

غالب :

حیف اس چار گرہ کپڑے کی قسمت غالب
جس کی قسمت میں ہو عاشق کا گریباں ہونا

جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی
لکھ دیجیو یارب اسے قسمت میں عدو کی[1]

تکرارِ الفاظ (حسین) :

سودا : اشک آتش و خوں آتش و ہر لختِ دل آتش
آتش یہ برستی ہے پڑی متّصل آتش

نظم (طباطبائی) :

اسیری میں بہار آئی ہے فریاد و فغاں کر لیں
نفس کو خوں فشاں کرلیں، قفس کو بوستاں کرلیں

شاد عظیم آبادی :

کہاں گاوں کے وہ تختے، وہ لالہ زار کہاں
بہار کو تو نظر لگ گئی، بہار کہاں

دلیر مارہروی :

سر پر اٹھائے پھرتے ہو دنیا کو تم کہ ہم
آپے میں تم نہیں ہو کہ آپے میں ہم نہیں

وحشت کلکتوی :

نوائے بلبلاں ہے یا ہوئی ہے لالہ کار آتش
گل آتش، غنچہ آتش، گلستاں آتش، بہار آتش

---

۱ - نکات ص ۷۰-۶۹ -

آزاد سہارنپوری :

نہ سمجھ مجھ کو رائگاں نہ سمجھ
نہ سہی تیرے کام کا نہ سہی

حسرت موہانی :

غربت کی صبح میں بھی نہیں ہے وہ روشنی
جو روشنی کہ شامِ سوادِ وطن میں تھی

محتاجِ بوئے عطر نہ تھا جسمِ خوبِ یار
خوشبوئے دلبری تھی جو اس پیرہن میں تھی

مجھے طواف حرم کی آرزو کیوں ہو ، گزر میرا
سرِ کوئے بتاں تک ہے درِ پیرِ مغاں تک ہے

اس نازنیں سے جتنے ہم کو گزند پہنچے
سب دلپذیر پہنچے ، سب دلپسند پہنچے[۲]

ترا ناز بھول بیٹھا مری سب نیازمندی
بہ غرورِ دل ربائی ، بہ یقین دل پسندی

توالیِ اضافات :

اس مسئلے سے بحث ہو چکی ہے اور گزارش کیا جا چکا ہے کہ اس عیب کی رمز غنائی یا صوتی ہے ۔ محض کثرتِ اضافات سے کوئی عیب وجود میں نہیں آتا ۔

---

۱ ۔ ایضاً : ۱۲۲-۱۲۱ ۔

اس مصرعے میں اضافت کی یک رنگی (صوتی) پر غور فرما لیجیے :

شمارِ سبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا

مصرعے کے حسین نہ ہونے کے اور وجوہ ہو سکتے ہیں لیکن کثرتِ اضافات نہیں کہ ہر جگہ اضافت کو ایک سُر کی طرح (جس کے تموجات صوتی یکساں ہیں) استعمال کیا گیا ہے کہ تقطیع میں کسرہ ہوگا یا پھر کھنچی ہوئی یائے ہوگی :

م فا عی لن	م فا عی لن	م فا عی لن	م فا عی لن
ش مارِ صب	ح مرغوبِ	ب تِ مش کل	پ سن دا یا

مخالفتِ قیاسِ لغوی :

''الفاظ زبان اردو کی صرف کے قواعد کے خلاف ہوں اور ان کو جملوں میں باہم اس طرح ترتیب دیا گیا ہو جو اردو کی نحو میں جائز نہیں ہے۔''

اس کے متعلق اتنا عرض کر دینا کافی ہے کہ قواعد صرف و نحو کی خلاف ورزی سے نہ تو اچھے شعر کا وجود میں آنا ہی سرے سے ناممکن ہو جاتا ہے اور نہ محض قواعدِ صرف و نحو کی پیروی سے کوئی بڑا شاعر بن جاتا ہے۔

فصاحت کے متعلق آخر کیفی اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ :
''فصاحت کیا ہے ؟ اجزائے کلام میں حسنِ ترتیب ہے . . . انھی اجزا کا پریشان ہونا فقدانِ فصاحت ہے۔[۱]''

راقم السطور ان تمام کتابوں کے مندرجات پر غور کرنے کے بعد (جن کا ذکر ترتیب سے کیا گیا ہے) اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ اصلاً

---

۱ - منشورات : مبادیاتِ فصاحت ، ص ۳۵ -

فصاحت سے مراد یہ تھی کہ انشا پرداز ابلاغِ معانی کے لیے موزوں ترین الفاظ و کلمات کا انتخاب کرے اور اس معاملے میں احتیاط برتے تا کہ ادبی تخلیقات کا جمالیاتی عنصر، جس کا تعلق اصلاً اظہار سے ہے، نمایاں ہو سکے . . . اگر یوں کہا جائے کہ فصاحت موزوں الفاظ کے انتخاب کا نام ہے تو بھی نادرست نہ ہوگا[1] ۔

بلاغت :

کہا گیا ہے کہ بلاغت کلام کا مقتضائے حال کے مطابق ہونا ہے ۔ شاد نے[2] اس موضوع پر بہت تفصیل سے بحث کی ہے اور کیفی نے بھی اچھا خاصا کام کیا ہے اور آخر میں کہا ہے کہ کلام کا کوائف متعلقہ کے اقتضا کی کسوٹی پر پورا اترنا (بشرطیکہ زبان فصیح ہو) بلاغت ہے ۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ بلاغت اس وقت وجود میں آتی ہے جب مطابقت الفاظ و معانی کا مسئلہ طے ہو جائے اور فن کار ، شاعر یا انشا پرداز ابلاغ و اظہار کے سلسلے میں اس بنیادی بات کو ملحوظ خاطر رکھے کہ اسے قریب ترین راستوں سے پڑھنے والوں کے ذہن سے رابطہ قائم کرنا ہے ، اور یہ رابطہ اس طرح قائم کرنا ہے کہ پڑھنے والے محسوس کریں کہ جو کچھ کہا جا رہا ہے برمحل، مناسب اور موزوں ہے ۔ مثال کے طور پر ناولوں اور افسانوں اور ڈراموں میں مطابقت الفاظ و معانی کا مسئلہ طے ہو جائے تو یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کردار نگاری اور مختلف افراد قصہ کے تشخص میں کن چیزوں کا لحاظ رکھا جائے ۔ بلیغ انشا پرداز اور فن کار ہمیشہ اپنے معانی اور ابلاغ کے سلسلے میں اپنے کرداروں سے وہ باتیں کروائے گا جو انھیں زیب دیتی ہیں ۔ اسے انگریزی میں Speaking in Character کہتے ہیں . . . منٹو کا کوچوان جب

---

۱ ۔ اصولِ انتقادِ ادبیات ، تالیف سید عابد علی عابد ، ص ۲۱۴—۲۱۰ ، ناشر مجلس ترقی ادب ، لاہور ۔

۲ ۔ فکرِ بلیغ : (جلد اول) ۔

اپنے عشق کی بات کرتا ہے تو بیڑیوں کے گھٹیا تمباکو کی خوشبو یا بسانده بھی اس کے الفاظ میں رچی ہوئی معلوم ہوتی ہے - پھر وہ ایسی زبان میں بات کرتا ہے جو تانگے والے کو زیب دیتی ہے - اہل زبان کی طرح وہ کوثر و تسنیم میں دھلی ہوئی اردو نہیں بولتا - بہ الفاظ دیگر بلاغت کی رمز یہ ہے کہ جب کوئی واقعہ بیان کیا جائے یا کردار پیش کیے جائیں تو ایسی زبان اختیار کی جائے جو واقعہ نگاری کے لیے موزوں ہو ، اور جو متعلقہ کرداروں کی زندگی کی ترجمانی کرے - پنجاب کی معاشرت کی تصویر کھینچتے وقت اگر مصنف ، شاعر یا انشا پرداز کرداروں کے منہ میں اپنی زبان ڈال دے ، اور ان سے ادبی زبان میں ایسی باتیں کروائے جو ان کے وہم و گمان میں بھی نہیں آ سکتیں ، تو اس کا کلام مقتضائے حال کے مطابق نہ رہے گا :

> "اب معلوم ہوگیا ہوگا کہ ہمارے بزرگوں نے فصاحت و بلاغت کے کلمات استعمال کیے تھے تو بہت سوچ سمجھ کے کیے تھے - ان کی مراد یہ تھی کہ انشاپرداز موزوں الفاظ کے انتخاب میں احتیاط سے کام لے (اس کا تعلق اصلاً فصاحت سے ہے) - پھر مطابقت الفاظ و معانی کا مرحلہ طے کرنے کے بعد برمحل، موزوں اور مناسب بات کرے (اس کا تعلق اصلاً بلاغت سے ہے) -"[1]

بدیع کے ماتحت جو مختلف صنائع لفظی و معنوی موضوع بحث بنیں گے ، ان پر غورکرنے سے معلوم ہوگا کہ علم شعری یعنی "بدیع" کی قدر ہی حسن ہے - اس کا مقصد یہ ہے کہ کلام میں عناصر جمال کی نشان دہی کرے اور تخلیق حسن کے گر سکھانے کی سعی کرے (گر سکھانا تو ناممکن ہے ، کوشش کی جا سکتی ہے) -

---

۱ - اصول انتقاد ادبیات ، تألیف سید عابد علی عابد ، ناشر مجلس ترقی ادب لاہور ، ص ۲۱۵ -

مغرب میں ابھی تک (کم و بیش) یہ بات طے نہیں ہو پائی کہ "حسن" آرٹ کی تخلیق کا مقصد ہے اور ہمیشہ فن کار کے ملحوظ نظر ہوتا ہے یا حسن آرٹ کی غایت ہے۔ یہ بات نہایت تفصیل سے لکھنی چاہیے کہ تسامح اور تشابہ کا امکان باقی نہ رہے۔ یہ بحث ابھی جاری ہے کہ کسی فن پارے کی تخلیق کے وقت کیا فن کار شعوری طور پر صرف اسی محرک سے اثر پذیر ہوتا ہے کہ حسن تخلیق کرے یا وہ دیگر عوامل و محرکات کے تحت تخلیق کا فریضہ سر انجام دیتا ہے۔ لیکن حسن اس فن پارے میں موجود ضرور ہوتا ہے۔ بیشتر رجحان اس طرف ہے کہ حسن کی موجودگی کافی ہے۔ اقبال اور حالی کے کلام کا اکثر حصہ مختلف عوامل اور محرکات سے متأثر ہو کر لکھا گیا ہے۔ لیکن ہم فن پارے کا حسن دیکھ کر قانع ہو جاتے ہیں۔ اس بات پر اصرار نہیں کرتے کہ فن کار دعویٰ کرے کہ میرا مقصد بھی تخلیقِ حسن ہے۔

بدیع کی تعریف پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ یہ علم اس بات کا اعتراف کرتا ہے کہ حسن پیکر میں بھی ہو سکتا ہے اور مطالب و معانی میں بھی، اس لیے صنایع دو قسم کے ہیں: لفظی و معنوی۔ یوں مغرب میں جمالیات کے سلسلے میں جو موشگافی ہوئی ہے اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ بعض اربابِ جمالیات اور نقادوں نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ حسن اصلاً صورت سے، پیکر سے، شکل سے، لفظ سے تعلق رکھتا ہے اور ایک صفت مطلق ہے جس کے درجے نہیں ہیں۔ عظمت البتہ فن پارے کے معنی یا مطالب سے مربوط ہوتی ہے۔

بہرحال جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، راقم السطور کا مؤقف یہ ہے کہ عملِ تخلیق کے دوران میں فن کار انتخابِ الفاظ میں احتیاط سے کام لے اور یہ بات ملحوظ رکھے کہ یوسف حسین خان کے قول کے مطابق الفاظ میں ایک جوہری قوت پوشیدہ ہوتی ہے۔ اسی قوت کے امکانات کو ٹٹولنا اور اس سے کام لینا فن کار کے کمال

کی دلیل ہے۔ غالب نے لفظوں کی اس پُر اسرار جوہری قوت کی طرف نہایت بلیغ انداز میں اشارے کیے ہیں۔ مثلاً :

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

صنعتوں کے ذکر کی ترتیب :

اس سے پہلے گذارش کیا جا چکا ہے کہ مشرق میں بحث یوں ہوتی ہے کہ کلام کے سلسلے میں معنی کو تفوق حاصل ہے یا لفظ کو۔ ظاہر ہے کہ اس بحث کی بنیاد ہی سرے سے ناقص ہے۔ جدید انتقاد اور نفسیاتی انکشافات نے لفظ و معنی کے باہمی رابطے کو روشن کر دیا ہے۔ لفظِ بے معنی یا معنیِ بے لفظ سے تجریدی بحث ایک فعلِ عبث ہے۔

علامہ اقبال اس سلسلے میں لکھتے ہیں :

اختلاطِ لفظ و معنی ارتباط جان و تن
جس طرح اخگر قباپوش اپنی خاکستر سے ہے

علامہ نقادوں کے اس گروہ سے تعلق نہیں رکھتے جو لفظ و معنی کے امتزاج کو موضوع بحث بناتا ہے۔ ہم یہ دیکھ آئے ہیں (علامہ عبدالرحمٰن صاحب مرآۃ الشعر نے اس سلسلے میں بہت نکتہ طرازی اور سخن سازی سے کام لیا ہے۔ لیکن افسوس ہے کہ ان کے ہاں بھی ڈھاک کے وہی تین پات والی بات ہے) اور حقیقت یہ ہے کہ کلام میں لفظ و معنی کے مقام کی نوعیت ایسی ہے کہ معنی ان کے امتزاج ہی سے پیدا ہوتے ہیں۔ تاہم صاحب مرآۃ الشعر اس بات پر بڑی مفصل بحث کرتے ہے کہ کلام میں لفظ کو معنی پر تفوق حاصل ہے یا معنی کو لفظ پر۔ اس اعتبار سے ذرا یہ بھی دیکھ لینا چاہیے کہ صنعتوں کے استعمال کے ذکر میں پرانے بزرگوں نے جو ترتیب ملحوظ رکھی ہے، اس کے پس منظر میں یہ خیال تو کارفرما

نہیں کہ معنی جانِ کلام ہیں یا لفظ ـ میں نسبتاً مستند تر کتابوں میں صنائع کی ترتیب کا جو واسطہ ہے ، اس کا ذکر کرتا ہوں ـ طبعاً سب سے پہلے ''المعجم'' سے تعرض کرنا چاہیے کہ کیا استناد اور کیا استشہاد میں اس کا جواب نہیں ملتا ـ لیکن اس تألیف میں صنایع و بدایع کا تفصیلی ذکر ہی نہیں ہے[1] ، اس لیے میں جدید فارسی کی تألیف ''ہنجار گفتار'' کا ذکر کرتا ہوں ـ فاضل مؤلف نے صنائع لفظی و معنوی میں کوئی امتیاز روا نہیں رکھا اور ان کی ترتیب میں پہلے حرف کو مدار قرار دے کر بہ ترتیبِ حروفِ تہجی صنائع و بدایع کا ذکر کیا ہے ـ اس کا مطلب یہ ہے کہ فاضل مؤلف کم از کم صنائع لفظی و معنوی میں کسی کو دوسرے پر کسی اعتبار سے اہمیت نہیں دیتے ـ موجودہ زمانے کے نقاد کو شاید صنایع کے سلسلے میں یہی رویہ اختیار کرنا چاہیے تھا ـ میں بہرحال ''المعجم'' اور ''ہنجار گفتار'' دونوں سے استفادہ کروں گا ـ

برعظیم پاکستان و ہند کی وہ فارسی کتابیں جن میں علم بدیع کا ذکر موجود ہے ، تعداد میں تو شاید بہت ہوں لیکن استناد و استشہاد کے اعتبار سے شمس الدین فقیر کی ''حدایق البلاغت'' اور مولانا اصغر علی روحی کی ''دبیر عجم'' ایسی دو تألیفات ہیں

---

۱ ـ ضمناً اس تألیف میں بعض صنایع کا ذکر کیا گیا ہے لیکن بہت سی چیزیں ایسی ہیں جو علمِ معانی میں داخل ہونی چاہئیں ـ علاوہ ازیں جو صنایع لفظی و معنوی ، معنی خیز اور خیال افروز ہیں ، ان کا ذکر کیا ہی نہیں گیا ہے ـ ترصیع و تجنیس وغیرہ سے بحث کچھ اتنی مفید نہیں ـ در اصل المعجم نے محاسنِ شعر سے بحث کی ہے اور اس میں ضمناً کچھ صنایع کا بھی ذکر کیا ہے ـ جیسا کہ کہا جا چکا ہے ، بہت سی چیزیں ایسی ہیں جو علومِ شعریہ کی دوسری شاخوں سے تعلق رکھتی ہیں ـ بعض صنعتیں بہت پرتکلف ، پیچیدہ اور منجر بہ فسادِ معنی ہیں ـ مضامین اس طرح گڈ مڈ ہو گئے ہیں کہ صنایع کو علیحدہ کرنا کتاب کی ترتیب پر ظلم ہوگا ، کیونکہ مؤلف کلیۃً محاسنِ شعر سے بحث کر رہا ہے ، صنایع لفظی و معنوی سے نہیں ـ

ہیں جو سینکڑوں دوسری تألیفات پر بھاری ہیں ۔ صاحب حقائق البلاغت بہ تصریح لکھتے ہیں کہ معنی کو لفظ پر تقدم حاصل ہے ۔ اس لیے بدایع معنوی کا ذکر پہلے کیا گیا ہے ۔ صاحبِ دبیر نے بڑی مزے کی باتیں لکھی ہیں ، وہ کہتے ہیں کہ بلیغ انشا پردازوں کی نظر ہمیشہ اظہارِ معنیِ دلکش پر رہی ہے اور انھوں نے صنائع کو اگر استعمال کیا بھی ہے تو انہیں تصنع عمل سمجھا ہے (لطف کی بات یہ ہے کہ صنعت ، تصنع اور صنائع سب کا مادہ ایک ہی ہے یعنی ص ن ع) ۔ وہ لکھتے ہیں کہ اہل عجم میں سے متوسطین پہلے صنائع و بدائع لفظی و معنوی کے استعمال کی طرف مائل ہوئے ۔ یہاں تک کہ ایک عجیب و غریب صورت پیدا ہو گئی ۔ یعنی یہ کہ صنائع و بدائع لفظی و معنوی کے ذکر کرنے ہی کو کلام منثور و منظوم میں کمالاتِ فن شعر و انشاء میں شمار کیا جانے لگا[1] ۔

مولانا روحی اپنے مؤقف کی تصریح کرتے ہوئے مزید فرماتے ہیں کہ الفاظ درحقیقت وسائل اور ذرائع ہیں اور ان کے ذریعے انسان معانی کا اظہار و ابلاغ کر سکتا ہے ۔ یہ بات قرین صواب معلوم ہوتی ہے ۔ کوئی شک نہیں کہ ایسے صنائع کا استعمال اہل معنی کی نظر میں کوئی وقعت نہیں رکھتا جو کبھی اختلال بلاغت کا باعث ہو جائیں یا فساد معنی پر منتج ہوں ۔ یعنی تجنیس ، ترصیع اور تسجیع وغیرہ ۔ معانی مقصود بالذات ہیں اور الفاظ مقصود بالعرض (ثانوی حیثیت سے) جو متکلم (یہاں متکلم سے مولانا کی مراد فنکار یا انشاپرداز یا فنونِ لطیفہ کا ماہر ہے) معانی کو لفظ کا تابع سمجھتا ہے اور لفظ کو معانی پر تفوق دیتا ہے ، درحقیقت وہ حکمت اور صواب کی راہ سے انحراف کرتا ہے ۔ یوں کہہ لیجیے کہ ایسا شخص ایک چیچک رو کالی کلوٹی دلھن کو طرح طرح کے خوبصورت کپڑے پہناتا ہے اور

---

۱ ۔ دبیر : ص ۲۸۲-۲۸۳ ۔

اس کا سنگار کرنے کے بعد اہل نظر کے سامنے اسے پیش کرتا رہا۔ ظاہر ہے کہ ایسی بیہودہ بات کا نتیجہ کیا ہوگا:

زشت باشد دبیقی و دیبا
کہ بود بر عروس نا زیبا

فضل اللہ قزوینی نے صنعت تعطیل کے التزام سے ایک قصیدہ لکھا ہے۔ میں اس میں سے کچھ اشعار نقل کرتا ہوں اور صاف کہتا ہوں کہ پہاڑ کاٹا ہے، لیکن کوئی گوہر شہوار ہاتھ نہیں آیا:

امام و سرور و صدر ممالک اسلام
صلاح ملک و ملک مالک ملوک کلام

سمائے سادس و صدر و سماک رامح رمح
ہلال مہر طلوع و سوار سام حسام

ملک محل و ملک مطمح و ملک ادراک
ملک علو و ملک طالع و ملک الہام

دم معطر او درد ملک را مرہم
دل مطہر او کوہ حلم را آرام

عطائے کامل او مصدر علو ہمم
ہوائے درگہ او مورد حصول مرام[1]

فاضل مؤلف نے بہت کم صنائع و بدائع لفظی و معنوی کا ذکر کیا ہے اور سچ پوچھیے تو ان کی اہمیت کو گھٹا کر مؤلف نے یہ بات واضح کر دی ہے کہ صنعتیں جب تک عمل تخلیق میں، اظہار معنی میں، ابلاغ مطالب میں، جمالیاتی عناصر کی نشان دہی میں اور

---

۱ - دبیر: ص ۲۸۳-۲۸۴ -

جمالیاتی شعور کے ارتقا میں معاون نہ ہوں وہ بالکل بیکار ہیں۔

یہ مؤقف بالکل موجودہ زمانے کا مؤقف ہے اور مولانا رومی سے اس بات کی توقع رکھنا کہ وہ صنعتوں کی من حیث المجموع مذمت کریں گے، مشکل تھا، لیکن ذوقِ سلیم انھیں اس راستے پر لے آیا جو اعتدال کا مسلک اور منہج ہے۔

اردو کی کتابوں میں مستند ترین کتاب نجم الغنی رامپوری کی تألیف "بحر الفصاحت" ہے۔ وہ بھی اگرچہ مسلک قدیم کا پیرو ہے اور لفظ و معنی کے تفوق و تقدم و تاخر کے مباحث سے ضرور تعرض کرتا ہے، لیکن وہ یہ بات اچھی طرح جانتا ہے کہ بدیع فن کے جمالیاتی پہلو سے مربوط و مشروط ہے۔ اس کی تعریف ہی فوراً ہمیں ان منزلوں کی طرف لے جاتی ہے جو عام طور پر مشرقی استادوں کی منزلیں نہیں ہوتیں۔ وہ لکھتا ہے: "بدیع ایک علم یعنی ملکہ ہے جس سے چند امور ایسے معلوم ہو جاتے ہیں جو خوبی کلام کا باعث ہوتے ہیں۔ مگر اول اس بات کی رعایت ضرور ہے کہ کلام:

(الف) مقتضائے حال کے مطابق ہو، اور

(ب) اس کی دلالت مقصود پر خوب واضح ہو۔

کیونکہ ان دونوں خوبیوں کے بعد ہی کلام میں محسنات سے حسن و خوبی آ سکتی ہے، ورنہ بغیر ان امور کی رعایت کے علم بدیع پر عمل کرنا ایسا ہے جیسے بد شکل عورت کو عمدہ لباس اور زیور پہنا دینا۔"[1] مزید صراحت کرتے ہوئے نجم الغنی کہتا ہے کہ منفعت اس کی (بدیع کی) یہ ہے کہ کلام میں ایسی خوبی پیدا ہو جائے کہ کانوں کو بھلا معلوم ہو اور دل میں اثر کر جائے۔[2]

۱۔ بحرالفصاحت: ص ۸۹۲۔

۲۔ بحرالفصاحت: ص ۸۹۲۔

اس تعریف پر غور کرنے سے معلوم ہوگا یا اس تصریح کی توجیہ سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ نجم الغنی کی نظر میں بدیع کا اصل منصب یہ ہے کہ فنکار ابلاغِ معنی میں ایسے الفاظ انتخاب کرے جو درِ دل پر دستک دیں - یعنی صوتی اعتبار سے دلکش ، رعنا اور جمیل ہوں - پھر مزید شرط یہ لگا دی کہ جو کچھ کہا جائے وہ دل میں اثر بھی کر جائے - تو علم بدیع کا منصب نجم الغنی کی نظر میں یہ ٹھہرا کہ وہ جمالیات کے عناصر ضروری سے کام لے کر فنکار کو دلنشیں الفاظ میں بات کرنے کی تلقین کرے - یہ بالکل موجودہ مؤقف کے لگ بھگ معلوم ہوتا ہے کیونکہ جمالیات کے کئی نقاد شعر کے حسن کو اس کی صوتی ترکیب سے اور اس کی عظمت کو اس کے معنی سے وابستہ سمجھتے ہیں -[1]

یہ بات کہ بدیع کا ایک حصہ کم از کم ضرور صوتیات سے تعلق رکھتا ہے اور لفظ بے معنی کو بھی موضوع کلام بناتا ہے ، یوں روشن ہو جاتی ہے کہ انداز کی صفات جمالیاتی دو ہیں - یعنی ترنم اور نغمہ - ترنم یعنی Melody خوشنما آوازوں کی تکرار کا نام ہے - نغمہ یعنی تألیف کا پیچیدہ تر حسن وہاں پیدا ہوتا ہے جہاں حروف علت اور حروف صحیح اور اسی قسم کی دوسری چیزوں سے صحیح طرح سے کام لیا جائے - حروف علت اور حروف صحیح کے امتزاجِ فنی سے شعر میں ایسا نغمہ وجود میں آتا ہے کہ کلام پر ٹھمری کا گمان گذرتا ہے - ان دو شعروں پر غور کیجیے :

اک دن اس نے نین ملا کے ، شرما کے منہ پھیرا تھا
تب سے سندر سندر سپنے دل کو گھیرے پھرتے ہیں

---

۱ - دیکھیے کالنگ وڈ ، کروچے اور الگزینڈر - بالخصوص مؤخرالذکر کی تصنیف ''حسن اور قدر پرکھنے کے دوسرے پیمانے -''

کوئی ہمیں بھی یہ سمجھا دو آن پر دل کیوں ریجھ گیا
تیکھی چتون، بانکی چھب والے بہتیرے پھرتے ہیں

اگرچہ استناد کے اعتبار سے انھی کتابوں کے موقف پر بھروسہ کرنا چاہیے کیونکہ ان کے مؤلف علومِ شعریہ کی تمام شاخوں سے بہ کای آشنا ہیں، لیکن میں تین چار کتابوں کا اور ذکر کر دیتا ہوں کہ ان میں صنائع و بدائع لفظی و معنوی کی کیا صورت ہے۔

پہلے یہ سن لیجیے کہ صاحب "بحرالفصاحت" نے صنائع لفظی کا پہلے ذکر کیا ہے۔ وجہ اس کی یہ بتائی ہے کہ اول لفظ سننے میں آتے ہیں، پھر معانی سمجھے جاتے ہیں۔ اس کے باوجود تصریح کر دی گئی ہے کہ بعض مصنفین نے صنایع معنوی کو لفظی پر ترجیح دی ہے۔ کیونکہ مقصودِ اصلی اور غرضِ اول معانی ہیں اور الفاظ ان کے توابع و قالب ہیں۔

اب دوسری کتابوں کی ترتیب کا ذکر سنیے۔ "تسہیل البلاغت" (تألیف محمد سجاد مرزا بیگ) میں صنائع معنوی کا ذکر پہلے کیا گیا ہے اور توجیہ یہ کی گئی ہے کہ لفظ معنی کا تابع ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس اعتبار سے صنائع معنوی کی اہمیت کے باوصف منطقی طور پر پہلے صنائع لفظی کا ذکر ہوگا۔

"معیار البلاغت" میں صنائع معنوی کا ذکر پہلے کیا گیا ہے۔

راقم السطور کا موقف:

پہلے گزارش کیا جا چکا ہے کہ مختلف کتابوں میں صنائع و بدائع معنوی کی تعداد سو سے بھی زیادہ دکھائی گئی ہے۔ ان تمام سے بحث کرنا نہ صرف بے سود بلکہ گمراہ کن ہوگا کہ ایسی صنعتیں بھی موجود ہیں جن میں یہ کمال دکھایا گیا ہے کہ مصرعے نے ایک عجیب و غریب قسم کی صورت اختیار کی۔ صاحبِ المعجم جیسا مؤلف جو کہ ذوقِ نظر اور طبعِ سلیم کے اعتبار سے منفرد ہے، اس قسم

کی صنعتوں کا ذکر کرتا ہے - مثال کے طور پر اس نے لکھا ہے کہ ایک صنعت مطیر ہے - اس میں (جیسا کہ مادہ ط ی ر سے ظاہر ہے) لکھی ہوئی چیز کی صورت پرندے کی سی بنائی جاتی ہے - اس کی نقل تو شاید بدذوقی نو استمرار دینے کی کوششوں میں شامل ہو لیکن جن لوگوں کو بہت اشتیاق ہو وہ اصل کتاب کا صفحہ ۲۹۳ ملاحظہ فرمائیں - اسی طرح صفحہ ۲۹۴ پر ایک قطعے کی عجیب و غریب پیچیدہ صورت بنائی گئی ہے - صفحہ ۲۹۵ پر فاضل مؤلف نے مربع یا مضلع کی مثال دی ہے - وہ البتہ دیکھ لیجیے کہ نقل کرنا اور سمجھنا نسبتاً آسان ہے :

از فرقت	آن دلبر	من دایم	بیمارم
آن دلبر	کز عشقش	با دردم	و بیدارم
من دائیم	با دردم	بی مونس	و بی یارم
بیمارم	و بیدارم	و بی یارم	و غمخوارم

اس میں صورت یہ ہے کہ طولاً و عرضاً مصرعے کی وہی صورت رہتی ہے - مثلاً پہلا مصرع آپ نے طولاً پڑھا :

از فرقت آن دلبر من دایم بیمارم

عرضاً بھی اس کی یہی صورت ہے - اسی طرح دوسرا مصرع طولاً ہے :

آن دلبر کز عشقش با دردم و بیدارم

اور عرضاً بھی یہی صورت ہے - طول میں سے دوسرے مربع سے شروع کیجیے اور نیچے آ جائیے - یہی تیسرے اور چوتھے مصرع کا حال ہے -

سمجھ میں نہیں آتا کہ شمس قیس رازی جیسا صاحبِ بصیرت اس دھوکے میں کیسے گرفتار ہوگیا کہ یہ چیزیں صنعتیں ہیں جو کلام کے حسن میں اضافہ کرتی ہیں - بات وہی معلوم ہوتی ہے جو اوپر کہی جا چکی ہے کہ متوسطین کے زمانے تک اس فن نے کچھ ایسی صورت اختیار کر لی تھی کہ وہاں حسن نظر آتا ہے جہاں صرف بدذوقی موجود ہوتی تھی -

راقم السطور کے خیال میں صنائع لفظی کو بہت اہمیت نہیں دینی چاہیے - وجہ اس کی یہ ہے کہ بدیع کا منصب ہی یہ ٹھہرا کہ وہ شعر کے جمالیاتی عنصر کی نشاندہی کرے - اور عملِ تخلیق میں حسنِ اظہار و حسنِ ابلاغ میں معاون ہو تو پھر صنائع لفظی جن کا تعلق معنی سے یوں ہی برائے نام ہوتا ہے، کس حد تک اس علم کے منصبی مقتضیات کو پورا کرتی ہوں گی -

اب رہا صنائع معنوی کا مسئلہ تو اس میں راقم السطور نے یہ موقف اختیار کیا ہے کہ جو صنعتیں جمالیاتی عناصر کی نشاندہی کرتی ہیں یا انھیں ابھار کر دکھاتی ہیں، انھیں اسی نسبت سے ایک دوسرے پر ترجیح دی جائے کہ وہ منصبِ نمودِ حسن کو کس طرح پورا کرتی ہیں - بعض جگہ شعر میں صنعت کا استعمال ایسی چابکدستی اور کمالِ فن سے کیا جاتا ہے کہ صنعت کی موجودگی کا احساس صرف بتانے سے ہوتا ہے اور ایسی صنعت نہایت خوبی سے اپنے منصب کو پورا کرتی ہے جو نمودِ حسن ہے - شاد کہتا ہے :

پوچھو نہ حال چشمِ دل آویزِ یار کا
کھولو نہ رازِ گردشِ لیل و نہار کا

پہلے مصرع میں 'پوچھو نہ حال' اور دوسرے مصرع میں 'کھولو نہ راز' ایک خاص آہنگ پیدا کرتے ہیں ۔ 'چشمِ دل آویزِ یار' اور 'گردشِ لیل نہار' میں جو مشابہت بہ طریقِ مراعات النظیر دکھائی گئی ہے وہ اپنی نظیر آپ ہے ۔ اس میں جو یہ ضمنی بات پیدا ہوئی ہے کہ گردشِ لیل و نہار پتلیوں کی گردش ہے وہ علاوہ برآں ہے ، اور اس گردش سے لیل و نہار کا بدلنا اور بھی خوبصورت ہے کہ دونوں میں تضاد ہے ۔ علاوہ ازیں یہ بات بھی اپنی جگہ پر قائم ہے کہ ان کی آنکھوں کی گردش دراصل قسمتِ انسانی کو متاثر کرتی ہے کہ اصلاً گردشِ لیل و نہار یہی ہے ۔ اس شعر میں رنگ نے قانونِ ایتلافِ افکار کے ماتحت اپنا کرشمہ دکھایا ہے اگرچہ ذہنی پس منظر میں یہ شعور مخفی ہے ۔ اس شعر کے تلازمے ذہن میں عجیب و غریب کیفیات پیدا کرتے ہیں ۔

میں کوشش کروں گا کہ صنائع معنوی سے پہلے بحث کروں کہ درحقیقت صنعتیں اسی گوشے میں موجود ہیں اور ترتیب میں اس بات کا لحاظ رکھوں گا کہ صنعت کی اہمیت پیش نظر رہے ۔ صنعتوں میں سے صرف وہ صنعتیں بحث کے لیے انتخاب کروں گا جو نمود حسن اور فنِ بدیع کے منصب کو پورا کرتی ہیں ورنہ محض پرانی کتابوں کی صنعتوں کی ایک فہرست مرتب کر دینا بے معنی ہے ۔ استشہاد کے لیے اشعار ایسے تلاش کروں گا جو اچھے ، خوبصورت اور جمیل ہوں ۔ یہ نہ کروں گا کہ محض صنعت کی مثال دینے کے لیے شعر اچھا برا کیسا ہی کیوں نہ ہو ، نقل کر دوں ۔ اس مقصد کے لیے اساتذہ کے دیوان کھنگالوں گا ۔ جو صنعتیں زیادہ 'پراسرار ، معنی خیز اور بدیع کے منصب کو صحیح طور پر پورا کرنے والی ہیں ، ان سے زیادہ تفصیل سے بحث کروں گا اور ان کی مثالیں بھی زیادہ دوں گا ۔ تاکہ بات زیادہ روشن ہو جائے ۔ اچھے اشعار کے انتخاب کی وجہ سے آمید ہے کہ پڑھنے والوں کا ذوقِ سلیم آبھرے گا اور وہ بدیع کو

علوم شعریہ سے متعلق کوئی ایسا فن نہ تصور کریں گے جو بیشتر لفظی شعبدہ گری کی مثالیں دیتا ہے ۔ جہاں صنعتوں کا مدار لفظی شعبدہ گری پر ہے ، وہاں اس بات کی طرف اشارہ کروں گا ۔ مختصر یہ کہ صنعت کو محض بحیثیت صنعت قبول نہیں کروں گا بلکہ جب تک اس میں نمود فن کی صلاحیت نہیں ہوگی ، اسے محسنات کلام میں شامل نہیں کروں گا ۔ ظاہر ہے کہ اس انتخاب میں مجھے اپنے انفرادی ذوق ہی پر بھروسہ کرنا پڑے گا لیکن میں اس بات کو مفید ہی تصور کرتا ہوں ۔ نئی نسل علوم شعریہ کو ایک جادو کی پٹاری سی تصور کرتی ہے ، دراں حال کہ اچھے اچھے نقادوں نے اچھی صنعتوں کی اہمیت کا اعتراف کیا ہے اور بصراحت لکھا ہے کہ ان کے استعمال سے کلام میں خوبی اور رعنائی کا اضافہ ہوتا ہے ۔

فراق گورکھپوری لکھتا ہے ("اندازے" ادارۂ فروغ اردو ، لاہور ۱۹۵۶ع ، ص ۱۱) :

"نثر نگاروں ، شاعروں اور پڑھنے والوں کی نئی نسل عجلت اور سہل پسندی کا غالباً شکار ہوگئی ہے ۔ قدیم ادب سے منہ موڑ چلی ہے ۔ لیکن یاد رہے کہ پرانی شاعری میں بہت نئی چیزیں ہیں ۔ تسلسل ، تاریخِ انسانی و تاریخِ ادب کا اٹل قانون ہے ۔ ماضی سے بےخبری ، ترقی پسندی نہیں ہے ، نہ ماضی کی قدر شناسی ، رجعت پسندی اور قدامت پرستی ہے ۔"

فراق کے اس قول کی صداقت تبھی واضح ہوسکتی ہے کہ بدیع کے سلسلے میں انتخاب اشعار میں بہت احتیاط سے کام لیا جائے ۔

فراق ہی لکھتا ہے (اندازے ، ص ۸ تا ۱۱) :

"پہلے کے لوگ کم سے کم دس بیس دیوان و کلیات شروع سے آخر تک پڑھ جاتے تھے ۔ کئی چیزیں بار بار پڑھتے تھے ، دہراتے تھے ، گنگناتے تھے ، سنتے تھے اور سناتے تھے اور

پرانی شاعری ان کے دل و دماغ میں رس بس جاتی تھی۔ لیکن اب اہل ملک کی مصروفیتیں بڑھ گئی ہیں۔ اب نئی نسل کو پرانی شاعری سے روشناس اسی طرح اور صرف اسی طرح کرایا جا سکتا ہے کہ ولی سے لے کر حسرت موہانی تک کے دواوین سے چھ سات سو صفحوں کا ایک جلد میں انتخاب غزلوں کا شائع کر دیا جائے، جس میں اندازاً پندرہ ہزار اشعار ہوں۔ اسی طرح شروع سے لے کر حالی، اکبر اور اقبال کی "بانگ درا" تک کی نظموں کا ایک انتخاب شائع کر دیا جائے۔ ۱۹۳۰ع کے بعد کی شاعری کے لیے ایسے انتخابوں کی ابھی چنداں ضرورت نہیں ہے اور اگر ہے تو یہ مجموعہ یا انتخاب الگ شائع ہو۔ پرانی شاعری سے قابلِ اطمینان طور پر مانوس ہونے کے لیے درجنوں دواوین و کلیات پڑھنے کی فرصت اکا دکا آدمی کو ہو سکتی ہے، لیکن عام طور پر نئی نسل کو اب اتنی فرصت کہاں۔ دوسرا طریقہ پرانی شاعری سے نئی نسل کو اجنبی اور بے خبر رہنے سے بچانے کا پرانی شاعری پر دلچسپ، قابلِ اعتماد اور سیرحاصل تنقید و تبصرے ہیں۔ اس طرف کچھ اہل قلم کی توجہ ہو چلی ہے اور محمد حسین آزاد کے جلائے ہوئے چراغ سے چراغ جلتے چلے جا رہے ہیں۔

پرانی شاعری کو اچھا یا برا کہہ کر ٹال دینے سے کام نہیں چلتا۔ غور اور تامل سے اسے پڑھنا ہے اور اس سے مانوس ہونا ہے۔ خاص کر پرانی غزلوں سے جو شخص اچھی طرح مانوس ہے اس نے اردو کیا پڑھی اور وہ نیا اردو ادب بھی کیا سمجھے گا۔ خوش نصیب ہیں نئی نسل والوں میں اور نئے ادب کے قدر شناسوں میں وہ لوگ جو پرانی غزلوں کے سمندر میں ڈوب کر ایسے ایسے موتی نکال لاتے ہیں جن کی آب و تاب کو وقت دھندلا نہیں سکا ایسے اشعار میں کیا

نہیں ہے ۔ نفسیاتی تجزیہ و تحلیل ، زندگی کے عقدوں کی ترجمانی ، حیات و کائنات کے سب مسائل پر نہ سہی ، لیکن کئی اہم مسائل پر تنقید ، تألیف قلب کے سامان ، انسان کی انسانیت کو سجانے اور سنوارنے کی کوشش ، شعور عشق و شعور حسن کی بیداری کے سامان ۔ غرض کہ انسانی اور آفاقی کلچر کے بہت سے قیمتی عناصر غزلوں کے کئی اشعار میں ہمیں ملتے ہیں ۔ نئی پود کو اپنی جڑیں سوکھ جانے دینا کوئی قابلِ فخر بات نہیں اور یہ جڑیں وقت کے سینے کی ان گہرائیوں تک پہنچتی ہیں جن کا پتا متقدمین کی شاعری سے چلتا ہے ۔ پرانی شاعری کل کی ، کل برائے بیت نہیں تھی ۔ مشاہدے اور تجربے سے قدما یکسر بے بہرہ نہیں تھے ۔ اگلوں کو بھی سچ بولنا آتا تھا —— اگرچہ تلاش حق میں یہ کارواں کئی بار چال چوک جاتا تھا ۔ اگر آپ قدما کو جھوٹا ہی مانتے ہیں تو یاد رہے کہ کبھی کبھی جھوٹے لوگ بھی سچ بول جاتے ہیں اور بہت قیمتی سچ ۔ ٹالسٹائی کے خیلات و فکریات سے آج کا روس بالکل متفق نہیں ہے لیکن جس انہماک سے آج کروڑوں ترقی پسند ٹالسٹائی کی تصنیفات کو پڑھتے ہیں اس طرح شاید وہ روس بھی ٹالسٹائی کو پوجتا تھا ، ٹالسٹائی کی کتابیں نہیں پڑھتا تھا ۔ نئے انگریزی ادب کا پیش امام ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ جس نے انگریزی شاعری کی لغت ، اسلوب بیان ، ٹیکنیک اور خیالات میں انقلاب پیدا کر دیا تھا ، پرانے انگریزی ادب کو اپنے اندر جذب کر چکا ہے — اسے مردہ چیز سمجھ کر نہیں ، بلکہ جیتی جاگتی، بولتی چالتی چیز جان اور مان کر ۔ یہی حال آڈین اور سپلنڈر کا ہے جو شاعری میں مارکسیت ، اشتراکیت اور انقلاب کے علم بردار ہوتے ہوئے قدیم انگریزی ادب کی بنیاد پر نئے ادب کی عمارت کھڑی کر رہے ہیں ۔ اقبال ، اکبر،

جوش ، مجاز ، زیدی ، جذبی اور ہماری نئی شاعری کے کئی اور
نمائندے ہماری قدیم شاعری سے کم مستفید نہیں ہیں ۔"

یوسف حسین خان "اردو غزل" میں لکھتے ہیں :[۱]
"رعایت لفظی سے بھی اگر شعر کی رمزی اور ایمائی کیفیت
بلا کسی تکلف کے بڑھ جائے تو سامع اس سے لطف اندوز
ہوگا ، ورنہ اگر یہ احساس پیدا ہو کہ شاعر نے تکلف
اور تصنع سے کام لیا ہے تو طبیعت اس کی طرف کبھی مائل
نہ ہوگی ۔ ایسی لفظی رعایتوں سے سوائے کوفت اور بے لطفی
کے کچھ حاصل نہیں ۔ یہ ضلع جگت اور لفظوں کی شعبدہ کاری
روحِ تغزل کا خون کرتی ہے ۔ لکھنؤ والوں نے اس کی جانب
زیادہ توجہ کی جس کی وجہ سے ان کے کلام میں تصنع نے
راہ پالی ۔ بعض دہلی کے غزل گو شاعر بھی اس مرض میں
مبتلا ہیں ۔"

چند مثالیں ذیل میں درج کی جاتی ہیں :

اس کے رخسار دیکھ جیتا ہوں
عارضی میری زندگانی ہے (تاجی)

آہ کس پردہ نشیں سے دیدۂ و دل لڑ گئے
شدتِ گریہ سے جو آنکھوں پہ پردے پڑ گئے (جرأت)

آتے ہی تو نے گھر کے پھر جانے کی سنائی
رہ جاؤں سن نہ کیونکر یہ تو بری سنائی (ذوق)

عاشق حسن بتاں سنتی ہے برسوں سے مجھے
دق کرنے کی خون تھکوا کر بنے کی سل قضا (آتش)

---

۱ ۔ اردو غزل ، ص ۲۴۳ تا ۲۴۵ ۔

توڑ دل کا نہ مرے مار کے پتھر شیشہ
سنگ دل ہم نے بنایا ہے یہ مرمر شیشہ
(شاہ نصیر دہلوی)

ہندو پسر کے عشق کا کُشتہ ہے باغباں
لالے کا پھول رکھنا امانت کی گور پر
(امانت لکھنؤی)

دے دوپٹہ تو اپنا ململ کا
ناتواں ہوں، کفن بھی ہو ہلکا
(ناسخ لکھنوی)

شعلے جو اُٹھے آتشِ رخسار یار کے
بالے کی مچھلیوں کو سمندر بنا دیا
(برق لکھنوی)

تیری آنکھوں کا تصور ہے علاجِ وحشت
دل کے بہلانے کو عاشق نے ہرن پالا ہے
(برق لکھنوی)

لبھاتا ہے نہایت دل کو خط رخسار جاناں کا
گھسیٹے گا مجھے کانٹوں میں سبزہ اس گلستاں کا
(آتش لکھنوی)

اس رخِ زرد پر پڑی وہ آنکھ
زعفراں زار میں ہرن آیا

ہم نے مانگا کبھی جو بوسۂ لب
تنگ کیا کیا وہ بے دہن آیا
(اسیر لکھنوی)

کیا ہے تازہ نخلِ غم کو آہ سرد بھر بھر کے
بڑی محنت سے میں نے یہ ثمر جاڑے میں پالا ہے
(امانت لکھنوی)

سرخ رو دیکھیے کس کس کو کرے گا قاتل
سر پہ باندھے ہوئے مقتل میں کفن لاکھوں ہیں
(داغ دہلوی)

چلو گھر خاک ڈالو اب حنا کا خون ہوتا ہے
کفِ افسوس ملتے ہو کھڑے گنجِ شہیداں پر
(تسلیم لکھنوی)

ضلع جگت کے مصحف کمال کی کچھ آیات مجھے بھی یاد ہیں ، اگرچہ ان کے مصنفین کے ناموں سے ناواقف ہوں :

زلف لٹکا کے وہ جس دم سوے بازار چلا
ہر طرف شور اٹھا مار چلا مار چلا

دشمن کے پاس بیٹھے ہیں بارہ دری میں وہ
معلوم ہو گیا مجھے ششدر بنائیں گے

لڑ کر رقیب یار کے گھر سے نکل گیا
مریخ آج برجِ قمر سے نکل گیا

جو لوگ یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ دہلوی شعراء کے ہاں ضلع جگت اور لفظی شعبدہ گری کے مضمون بہت کم ملتے ہیں ، ان کی خدمت میں درخواست ہے کہ وہ راقم السطور کی تصنیف ''تنقیدی مضامین'' سے رجوع فرمائیں ۔

صاحب ''شعر الهند'' نے اساتذۂ لکھنؤ اور ان کے مقلدین پر یہ الزام لگایا ہے کہ وہ رعایتِ لفظی کو نہایت مبتذل طریقے سے استعمال

کرتے ہیں ۔ لیکن خود ہی یہ بھی کہتے ہیں کہ ایہام یعنی رعایت لفظی میر صاحب (میر تقی میر) کو نہایت مرغوب ہے ۔ چنانچہ وہ مولانا سید علی حیدر طباطبائی کا قول نقل کرتے ہیں کہ میر صاحب شاعرِ معنی بند اور استادِ مضمون گو ہیں ۔ لیکن جب تناسب لفظی اور ضلع کی طرف جھکتے ہیں تو امانت لکھنئوی اور شاہ نصیر دہلوی کو مات کر دیتے ہیں ۔

بات یہ ہے کہ ضلع جگت اور تناسبِ لفظی وغیرہم درحقیقت مراعاۃ النظیر ، تضاد اور اسی قسم کی صنعتوں پر مبنی ہوتے ہیں ۔ ان کا صحیح استعمال شعر میں چکاچوند کا ایک عالم پیدا کرتا ہے ۔ ابتذال کے رنگ کی صورتیں آپ نے دیکھیں ۔ اب ڈاکٹر یوسف حسین ہی کی زبان سے سنیے کہ وہ ان صنعتوں کی اچھی صورتوں کے متعلق کیا کہتے ہیں :

''ان مثالوں کے خلاف ایسی مثالیں بھی ہیں جن میں رعایت لفظی جدت ادا میں جان ڈال دیتی ہے اور شعر کا معنوی اور رمزی اثر کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے ۔ یہاں صرف چند مثالوں پر اکتفا کیا جاتا ہے :

چھیڑ مت بادِ بہاری کہ میں جوں نکہتِ گل
پھاڑ کر کپڑے ابھی گھر سے نکل جاؤں گا (سودا)

گرے ہے رنگ آیا قید قفس سے شاید
خوں ہو گیا جگر میں اب داغ گلستاں کا (میر)

زلفیں اس کی ہوا کریں برہم
ہم کو بھی پیچ و تاب ہے سو ہے (میر)

گرچہ آوارہ جوں صبا ہیں ہم
لیک لگ چلنے میں بلا ہیں ہم (میر)

عمر ہرچند کہ ہے برق خرام
دل کے خوں کرنے کی فرصت ہی سہی (غالب)

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے (غالب)

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
جامِ جم سے یہ مرا جامِ سفال اچھا ہے (غالب)

یہ عمر بھر جو پریشانیاں اٹھائی ہیں ہم نے
تمھارے آئیو اے طرہ ہائے خم بہ خم آگے (غالب)

بوئے گل نالۂ دل دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا (غالب)

اس قسم کی مثالوں سے غالب کا دیوان بھرا پڑا ہے اور دوسرے شاعروں کے ہاں بھی کثرت سے ایسی مثالیں ملتی ہیں جن کی وجہ سے رعایت لفظی ، کلام کی شگفتگی ، بلندی اور تاثیر میں اضافہ ہوا ہے[1] ۔

صبا لکھنئوی کے یہ شعر دیکھیے :

کون ہوگا جو نہ محوِ رخِ زیبا ہوگا
سیر کو آپ جو نکلیں گے ، تماشا ہوگا

اب بھی کہو کہ خاک کشش عشق میں نہیں
کیوں بزمِ غیر سے تمھیں کیسا اٹھا لیا

وہ مست ہیں کہ مار لیا آسمان کو
جب ہاتھ میں شراب کا شیشا اٹھا لیا

روز ازل کھلا جو کتب خانۂ بہار
سوسن نے دس ورق کا رسالا اٹھا لیا

---

۱ - اردو غزل : ص ۲۳۵-۲۳۶ ۔

بادہ نوشی پر رہا دار و مدار اب کی برس
تاک پر رکھے رہے سب کاروبار اب کی برس
ٹوٹی جاتی ہیں گلوں کے بار سے سب ڈالیاں
پھٹ رہی ہے باغ میں کیسی بہار اب کی برس

اتنی تو دید عشق کی تاثیر دیکھیے
جس سمت دیکھیے تری تصویر دیکھیے

پھر دیکھ لیجیے گا کسی وقت آئنہ
اس وقت سوئے عاشقِ دلگیر دیکھیے

بہار آئے الٰہی چمن ہری ہو جائے
یہ زرد زرد ہر اک شے ہری ہری ہو جائے
چھوئے جو وہ بطِ مے کو تو جان پڑ جائے
وہ منہ لگائے تو بنتَ العنب پری ہو جائے

اس بات سے قطع نظر کہ ان اشعار میں مراعاۃ النظیر یا تضاد یا ملتی جلتی صنعتوں کا رنگ نظر آتا ہے ، اس بات پر غور کیجیے کہ رعایتِ لفظی کے استشہاد کے لیے جتنے شعر پیش کیے گئے ہیں ان میں کم و بیش خوشبو یا رنگ کا عکس و نقش کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے ۔ اس کی وجہ ظاہر ہے کہ قانون ایتلاف افکار کے ماتحت خوشبو اور رنگ سب سے زیادہ حافظے کو چھیڑتے ہیں اور اس واردات و تجربے کو ذہنی اور جذباتی طور پر پھر پیدا کرتے ہیں جس سے شاعر متاثر ہوا تھا ۔ جو مثالیں پیش کی گئی ہیں ، غور فرما لیجیے بیشتر یہی کھیل نظر آئے گا ۔ سخن طراز اور تجربہ کار شاعر اس نکتے سے آگاہ ہیں کہ خوشبو ، نکہت ، رنگ اور متعلقہ کیفیات کا ذکر ایسے سلسلہ ہائے خیال کو مہمیز کر دیتا ہے کہ افقِ خیال پر طرح طرح کے جذبات و تجربات نظر آنے لگتے ہیں ۔ اور

میں بھی یہ خصوصیت ہے لیکن نسبتاً کم - یہی حال روشنی کا ہے جسے نور سے متمیز کرنا چاہیے - حسرت موہانی نے رنگ و نکہت کا کھیل بڑی خوبصورتی سے کھیلا ہے اور جب بہ طریقِ مراعاۃ لنظیر یا برسبیل تضاد ان چیزوں کا ذکر کیا ہے تو ہماری بیتی ہوئی یادوں کو گدگدایا ہے اور شعر کا وہ جادو جگایا ہے جو واردات و تجربات کے دوبارہ زندہ ہونے سے تعلق رکھتا ہے - اس سلسلے میں حسرت کے کچھ شعر سن لینے چاہئیں کہ بات بھی واضح ہو جائے اور یہ بھی معلوم ہو جائے کہ رنگ و خوشبو قانونِ ایتلاف افکار کے تحت کیسے پُراسرار خزانہ ہائے خیال و تصور اپنے اندر رکھتے ہیں -

نکہتِ گیسوئے یار آنے لگی
آرزو کو بوئے یار آنے لگی

رونقِ پیرہن ہوئی خوبیِ جسمِ نازنیں
اور بھی شوخ ہوگیا رنگ ترے لباس کا

آنکھیں جو تیری ہوش ربائی میں فرد ہیں
اُن میں یہ سحر کاریِ رنگ حیا ہے کیا

جانفزا تھی کس قدر یا رب ہوائے کوے دوست
بس گئی جس سے مشامِ آرزو میں بوے دوست
ہو چکی اب ہم گرفتارانِ فرقت کو نصیب
آہ وہ خوشبو کہ تھی پروردۂ گیسوے دوست
شعر حسرت ہم نے یہ مانا کہ نازک ہے بہت
اس سے بھی کچھ بڑھ کے نازک ہے مگر خوشبوے دوست

بکھرے رخِ روشن پہ جو ہیں گیسوئے شب رنگ
نکلا ہے ترے حسنِ دلآرا کا غضب رنگ

کیا کیجے بیاں اس تن نازک کی حقیقت
خوشبو میں ہے گل بو تو لطافت میں ہے سب رنگ

پوچھو نہ شبِ وصل کی لذت کہ ابھی تک
بدلا ہے رخِ شوق کا از روئے طرب رنگ

ایسی پھر شب نصیب ہو کہ نہ ہو
ساقیِ ماہ وش کرے نہ درنگ

خوب تھا وہ زمانِ رسوائی
خوب تر تھی وہ عشق و عقل کی جنگ

آہ وہ شہرِ کانپور کی شام
وہ لبِ نہر، وہ کنارۂ گنگ

ہیں طلب گار شوق گونا گوں
حسن کے جلوہ ہائے رنگا رنگ

روشن جمال یار سے ہے انجمن تمام
دہکا ہوا ہے آتشِ گل سے چمن تمام

اللہ ری جسم یار کی خوبی کہ خود بخود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

اس نازنیں نے جب سے کیا ہے وہاں قیام
گلزار بن گئی ہے زمینِ دکن تمام

تری بزمِ ناز ظالم ہے عجب طلسم حیرت
کہ جہاں ہے میرے دل کو سرخدمت پسندی

غمِ آرزو کا حسرت سبب اور کیا بتاؤں
مری ہمتوں کی پستی ، مرے شوق کی بلندی

حسرت کے ان اشعار پر بھی غور کرنے سے معلوم ہو گا کہ مراعاۃ النظیر اور تضاد نے جب خوشبو ، نکہت ، رنگ ، نور اور اس قسم کے کوائف کا روپ دھارا ہے تو ایک عجیب طلسمی کیفیت پیدا ہوئی ہے اور جذبات و واردات کا ایک سلسلہ سامنے آ گیا ہے ، جس میں سے خود رو جذبات کے پنج شاخے پھوٹتے رہتے ہیں -

اس اعتبار سے کہ یہی صنعت یعنی مراعاۃ النظیر ہی وہ صنعت ہے جس میں خوشبو اور رنگ کی کیفیات سے طلسمات کا عالم پیدا کیا جاتا ہے ، میرا ارادہ یہ ہے کہ میں صنعتوں کا انتخاب کرتے وقت اس کو مقدم ترین صنعت رکھوں کہ بظاہر اس کی تعریف کسی طلسم کو محیط نہیں معلوم ہوتی - لیکن جب غور کیا جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ طلسمِ شعری کی تمام اہم مثالیں کم و بیش اسی صنعت سے مربوط ہیں -

مراعاۃ النظیر :

صاحبِ 'المعجم' نے اس صنعت کو تقابل کے سلسلے میں بیان کیا ہے اور تعریف کی بجائے کچھ ایسی باتیں کی ہیں جو تشریح کی طرف منجر ہیں - مثالوں کی بھی یہی صورت ہے کہ ذوق سلیم کی کسوٹی پر کوئی بھی پوری نہیں اترتی اور یہ بڑے تعجب کی بات ہے[1] -

شمس الدین فقیر لکھتے ہیں کہ مراعاۃ النظیر کو تناسب اور توفیق بھی کہتے ہیں اور صورت اس کی یہ ہے کہ کلام میں ایسی چیزوں کا ذکر کیا جاتا ہے جن میں باہم نسبت ہو لیکن یہ نسبت

---

۱ - المعجم : ص ۲۸۳ -

تقابل یا تضاد کی نہیں ہونی چاہیے - مثلاً انوری کا شعر ہے :

ارغوان رستہ است خصمت را ز نرگسدان چشم
زانکہ تیغت را برنگ یاسمیں آوردہ اند

اور اسی کا شعر ہے :

ساقیا خیز کہ گل رشک گلِ حورا شد
بوستاں جنت و مے کوثر و طوبیٰ است چنار

سجاد مرزا بیگ لکھتے ہیں[1] :

''کلام میں کئی ایسی چیزیں مذکور ہوں جو باہم کسی قسم کی مناسبت رکھتی ہوں ، لیکن یہ مناسبت بطور تضاد نہ ہو - یہ متناسب چیزیں کبھی دو ہوتی ہیں کبھی دو سے زیادہ (مثلاً) :

خط بڑھا ، کاکل بڑھے ، زلفیں بڑھیں ، گیسو بڑھے
حسن کی سرکار میں جتنے بڑھے ہندو بڑھے

اتارا تو نے تو سرتن سے اس شامت کے مارے کا
ارے احسان مانوں سر سے میں تنکا اتارے کا

سر اور تن میں مناسبت ہے :

خاک آئینے سے ہے نامِ سکندر روشن
روشنی دیکھتا گر دل کی صفائی کرتا

خاک ، آئینہ ، سکندر ، روشن ، صفائی باہم مناسبت رکھتے ہیں -''
صاحب ''معیار البلاغت'' لکھتے ہیں ''مراعاۃ النظیر جس کو تناسب اور توفیق اور ایتلاف و تلفیق بھی کہتے ہیں - مراد ایراد ایسے الفاظ

---

۱ - تسہیل البلاغت : ص ۱۷۱-۱۷۰ -

سے ہے جن میں اور کوئی نسبت سوائے تضاد کے ہو ۔ جیسے باغ ، گل ، بلبل ، سرو ، نسرین ، نسترن وغیرہ یا شمس ، ماہ ، نجوم ، عطارد ، ثریا وغیرہ ۔

ذوق کا شعر ہے :

تیرا ہاتھی ہے فلک ، کاہ کشاں ہے خرطوم
کان دونوں مہ و خور ، دم ہے ذنب[۱]، سر ہے راس"

اب بتائیے ایسی صنعت کی ایسی بیکار مثال کا کیا فائدہ ہے کہ اگر کوئی عقیدت اس صنعت سے تھی تو وہ بھی جاتی رہے ۔

مولوی اصغر علی روحی لکھتے ہیں ۔ اسے تناسب بھی کہتے ہیں ۔ صورت اس کی یہ ہے کہ کلام میں ان اشیائے متناسب کا ذکر کرتے ہیں جو متقابل اور متضاد نہ ہوں ۔ مثلاً سلمان ساوجی کہتا ہے :

چوں از زاغِ کماں گردد عقاب تیر او پرّاں
شود بوم وجودِ شوم خصمت جفت با عنقا

غور فرمائیے کہ اس خوبصورت صنعت کی اس مثال سے پڑھنے والے کے دل میں کتنی بدگمانی پیدا ہو سکتی ہے[۲] ۔ نجم الغنی لکھتے ہیں کہ :

"صنعتِ مراعاۃ النظیر : اس کو تناسب اور توفیق اور ائتلاف اور تلفیق بھی کہتے ہیں ، یعنی ایسے الفاظ استعمال کرنا جن کے معنی آپس میں ایک دوسرے کے ساتھ سوائے نسبتِ تضاد کے کچھ مناسبت رکھتے ہوں ۔ جیسے چمن کے ذکر کے ساتھ گل و بلبل و باغبان و سرو و قمری وغیرہ کا ذکر کرنا ۔ یا اور کسی چیز کے ذکر میں اس کے مناسبات کو بیان کریں ۔"

---

۱ ۔ معیار البلاغت : ص ۴۴-۴۵ ۔

۲ ۔ دبیر : ص ۲۸۹ ۔

مثالیں جو دی ہیں وہ کم و بیش سب مؤلف کی بے ذوقی پر دلالت کرتی ہیں ۔ مثلاً یہ شعر بھی مثالوں میں درج ہے :

پانی بھرے ہے یارو ، یاں قرمزی دوشالا
لنگی کی سج دکھا کر سقنی نے مار ڈالا[1]

اس میں مراعاۃ النظیر کی اچھی مثالیں پیش کرتا ہوں تاکہ معلوم ہو کہ فنکاروں نے اس صنعت سے کیا دور رس اور معنی خیز کام لیا ہے ۔ جہاں ضرورت ہوگی وہاں تشریح و تصریح بھی کرتا چلوں گا ۔

عرض کیا جا چکا ہے کہ مراعات النظیر میں کسی چیز کے متعلقات یا متعلقہ کوائف یوں جمع کیے جاتے ہیں کہ اس ذہنی واردات یا تجربے کا دہرانا آسان ہو جاتا ہے جو تخلیقی صناع کے پیش نظر ہے ۔ لیکن مراعات النظیر کی تعریف سے تضاد یا طباق کو خارج کر دیا گیا تھا ۔

مراعات النظیر :

آپ کو یاد ہوگا کہ اس صنعت کی تعریف میں مناسبتِ الفاظ و معنی کا ذکر تھا ۔ نسبتِ تضاد خارج کر دی گئی تھی ۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ در حقیقت ، جیسا کہ ہمارے پرانے بزرگوں نے کہا ہے، کہ ''تعرف الاشیاء با ضدادھا'' کے مطابق اور آج کل کے نظریہ اضافیت کے پیش نظر چیزوں کی نسبتیں ان کی نوعیتوں کے اختلاف سے بھی پہچانی جاتی ہیں ۔ اس میں کیا شک ہے کہ گورا ایک تعقل پیدا کرتا ہے جو کالے کی نسبت سے سمجھ میں آتا ہے اور بڑا ، چھوٹے کی نسبت سے ، اور یہ تعلقات تمام اضافی ہیں ۔ رسل نے ایک جگہ آئن سٹائن کے نظریے کی تائید کرتے ہوئے اور اضافیت کی تعریف کے ضمن میں یہ کہا ہے کہ حقیقت اشیا کی

---

۱ ۔ بحر : ص ۱۰۲۸ ۔

توضیح کے لیے اور نسبتِ اضافیت کے استقرار کے لیے دو چیزوں سے زیادہ کا ہونا ضروری ہے ۔ وہ مثال دیتے ہیں کہ اگر خلائے محض میں صرف آپ ہوں اور ایک بھِڑ ہو جو آپ کے سر پر منڈلا رہی ہو یا چکر کھا رہی ہو تو آپ کے لیے یہ کہنا مشکل ہوگا کہ بھِڑ چکر میں ہے یا آپ چکر کھا رہے ہیں ۔ تیسری چیز کی نسبت سے حرکت اور سکون کا تشخص ممکن ہوگا ۔ اسی طرح صنعت تضاد کے بغیر در اصل صنعت مراعات النظیر کی تکمیل نہیں ہوتی اور یہی دو صنعتیں ایسی ہیں کہ کیا اساتذۂ متقدمین و متاخرین اور کیا عصر حاضر کے شعرا سب ان سے شعوری یا غیر شعوری طور پر کام لیتے ہیں ۔ تضاد کا ذکر نسبۃً تفصیل سے معرضِ بیان میں آجائے تو مختلف قسم کے اشعار نقل کرنے سے کہیں بہتر یہ ہوگا کہ غزلیں نقل کی جائیں تاکہ معلوم ہو کہ ان میں یہ دو صنعتیں مراعات النظیر اور تضاد یا طباق کس کثرت سے واقع ہوتی ہیں ، اور تخلیقی صناع اپنے تجربے کے میکانیکی آثار کو محفوظ رکھنے کے لیے (کروچے کے الفاظ میں) ان کا کس قدر محتاج ہے ۔ قانونِ ایتلافِ افکار کا ذکر کیا جا چکا ہے ۔ یہ اور کروچے کے بیانات مل کر حقیقت کا ایک نمایاں رخ ضرور پیش کرتے ہیں ۔ اس لیے پہلے تضاد کی تعریف اور مثالیں دیکھ لیجیے ۔ پھر اساتذہ کی غزلوں میں مراعات النظیر اور تضاد کے استعمال کی صناعانہ بہار دیکھیے گا :

تضاد یا طباق :

نصر اللہ نقوی لکھتے ہیں : طباق ، مطابقت ، تطبیق ، تضاد اور تکافو اس صنعت کو کہتے ہیں کہ معانیٔ متضاد کو جمع کر دیا جائے ۔ وہ اس کی دو قسمیں بتاتے ہیں : حقیقی اور مجازی ۔ جہاں معانیٔ متضاد[1] الفاظ میں حقیقی معنی میں استعمال کیے جاتے ہیں ، وہاں

---

۱ - ہنجار : ص ۲۲۴-۲۲۵ ۔

تضادِ حقیقی پیدا ہوتا ہے ۔ جہاں مجاز کا پردہ درمیان میں آتا ہے ، وہاں تضادِ مجازی پیدا ہوتا ہے ۔ تضادِ حقیقی کی مثالیں اس کثرت سے پائی جاتی ہیں کہ ان کی تفہیم میں کوئی مشکل نہیں ۔ طباق مجازی کے سلسلے میں تقوی نے جو مثالیں دی ہیں ، اس میں نظامی کا یہ مشہور شعر بھی ہے :

از آں سرد آمد ایں کاخِ دل آویز
کہ تا جا گرم کردی گویدت خیز

یہاں 'سرد' ناگواری ، ناخوشگواری اور قباحت کے معانی میں مستعمل ہوا ہے اور 'جا گرم کردی' محاورہ جم کر بیٹھنا اور محفل سجانا، ذرا دیر رکنا ۔ یہاں سرد و گرم میں تضاد ہے ۔ واضح رہے کہ ایران میں سردی کی کثرت کی وجہ سے سرد کا کلمہ ناخوشگواری کا عنصر پیدا کرتا ہے ۔ یہ ایران کے اکثر حصے کی آب و ہوا کی طرف اشارہ ہے ۔ دیکھیے سرد مہر ، سرد بازاری ، سرد رو سب میں ایک قسم کی قباحت پائی جاتی ہے ۔ اس کی بجائے گرمی میں جب برف پگھلتی ہے اور راستے کھلتے ہیں تو طبیعتیں بھی شگفتہ ہوتی ہیں ۔ ناصر خسرو نے سردی کی کثرت اور موسم کی شدت کی تصویر کیسے شاعرانہ انداز میں کھینچی ہے :

دوشینہ کہ برف تا سر و دوشم بود
زانو چو عروسِ نو در آغوشم بود

پوشیدنیٔ نہ بود غیر از چشم
چیزے کہ بزیر سر نہم گوشم بود

گرم کا کلمہ خوش گواری کے عنصر کی طرف اشارہ کرتا ہے جیسے گرم بازاری ، گرم روی ، گرم جوشی ، گرم خوئی وغیرہ ۔ ہندوستان میں ظاہر ہے کہ معاملہ برعکس ہے ۔ یہاں بہار تو بہار ہے ہی ، برسات

بھی بہار ہے اور اس سے متعلقہ خنکی بہار کے متعلقہ کوائف کی یاد دلاتی ہے ۔ اس لیے محاورے پیدا ہوئے کہ طبیعت باغ و بہار ہے ، دل باغ باغ ہوگیا ، کوکھ سے ٹھنڈی رہے ، کوکھ جلی وغیرہ ۔ آرزو کہتا ہے :

گورا گورا ان کا مکھڑا چاندنی کا جیسے پھول
دیکھتے ہی دیکھتے آنکھوں میں ٹھنڈک آ گئی

یہاں چہرے کی تابانی بھی آنکھوں کی ٹھنڈک ہے اور لختِ جگر بھی دل کی ٹھنڈک ہے ۔

بہرحال تضادِ مجازی کی بات ہو رہی تھی ۔ اس مصرع میں تضادِ مجازی کا رنگ دیکھیے :

دشمن چہ کند چوں مہرباں باشد دوست

اسی طرح اس مصرع میں :

ہر چہ از دوست می رسد نیکوست

اس دوست کا ذکر ہے جس کا فضل شاملِ حال ہو تو دشمنی بیکار ہو جاتی ہے ۔ بہرحال یہ اختلاف تخلیقی صناع کے علم میں ہونا چاہیے اور عملاً بعض جگہ شاید ایک فضا کی تخلیق میں معاون ثابت ہو ۔ جیسے :

ہم وحشیوں نے صحنِ گلستاں سے اے خزاں
تنکے بھی چن لیے کہ شریکِ بہار تھے

سب مستند کتابیں تضاد کی یہی تعریف کرتی ہیں اور مختلف کتابوں کی تعریفیں نقل کرنا طول امل ہے ۔ صرف کچھ مثالیں سن لیجیے ۔

مثالیں نقل کرنے سے پہلے یہ بھی سن لیجیے کہ نجم الغنی کے

قول[1] کے مطابق طباق دو قسم کا ہے : ایجابی اور سلبی - ایجابی وہ کہ الفاظ متضاد کے ساتھ حرفِ نفی نہ ہو جیسے آیا اور گیا - طباقِ سلبی یہ ہے کہ دو لفظ ایک مصدر سے مشتق ہوں - ایک مثبت ہو اور ایک منفی - پہلی قسم میں نفی و سلب کو کوئی دخل نہیں ہوتا - طباقِ ایجابی کی مثال :

کچھ تری بات کو ثبات نہیں
ایک 'ہاں' ہے تو پانچ سات 'نہیں' (ناسخ)

ہے کب تلک چشمِ تر جائے گی
یہ ندی چڑھی ہے اتر جائے گی
(مہربان خان رند)

سلبی :

بات اپنی وہاں نہ جمنے دی
اپنے نقشے جمائے لوگوں نے (مومن)

یہاں حرفِ 'نہ' موجود ہے اور مصدر ایک ہی ہے -

صنعتِ مراعات النظیر اور تضاد کے استعمال کی کثرت :

عرض کیا جا چکا ہے کہ وارداتِ ذہنی اور کوائفِ قلبیہ اور تجرباتِ شعری کو دوبارہ ذہن میں کسی حد تک پیدا کرنے کے لیے یہ دو صنعتیں نہ صرف مقبول ہیں بلکہ بے حد معاون ہیں - کوئی مجموعہ غزلیات کا اٹھا لیجیے اور کسی کی غزل دیکھ لیجیے ، ان دو صنعتوں کے استعمال سے قانونِ ایتلافِ افکار کے ذریعے اور نسبت ہائے اضافی کے توسط سے حقیقت واضح ہوگی - اگرچہ عین اس طرح نہ ہوگی جس طرح شاعر کے ذہن میں پرفشاں ہوئی تھی - یہ بات مسلّم ہے کہ جس تجربے سے شاعر متکیف ہوتا ہے وہ کاملاً الفاظ کا

---

۱ - بحر ، ص ۱۰۱۶ بعد -

جامہ اختیار نہیں کرتا اور صرف جزواً کچھ واردات کی طرف ایسے اشارہ کرتا ہے کہ ذوقِ سلیم ان معانی کی طرف بھی متوجہ ہوتا ہے جو لفظوں سے متبادر نہیں ہوتے لیکن پورے شعر کی فضا پر چھائے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ۔ یہ ایک 'پراسرار حقیقت ہے اور من جملۂ اسرار و رموزِ تخلیق ہے ۔ اب میں حسبِ وعدہ، مختلف کتابوں سے اربابِ علم نے جو غزلیں انتخاب کی ہیں یا غزلوں کے جو اشعار منتخب کیے ہیں، وہ نقل کرتا ہوں تاکہ معلوم ہو کہ مراعات النظیر، تضاد یا طباق کے اجتماع سے کیا صورت پیدا ہوتی ہے اور ہر عہد کے شعرا نے تخلیقی فنکاری کے سلسلے میں ان صنعتوں کے جمالیاتی رموز سے کس طرح کام لیا ہے :

متقدمین :

(۱) سراج اورنگ آبادی :

خبرِ تحیرِ عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ وہ تو رہا نہ وہ میں رہا جو رہی سو بے خبری رہی

شہِ بے خودی نے عطا کیا مجھے اب لباسِ برہنگی
نہ خرد کی بخیہ گری رہی، نہ جنوں کی پردہ دری رہی

چلی سمتِ غیب سے اک ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا
مگر ایک شاخِ نہالِ غم جسے دل کہیں سو ہری رہی

نظرِ تغافلِ یار کا گلہ کس زباں سے بیاں کروں
کہ شرابِ حسرت و آرزو غمِ دل میں تھی سو بھری رہی

وہ عجب گھڑی تھی کہ جس گھڑی لیا درس نسخۂ عشق کا
کہ کتاب عقل کی طاق پر جو دھری تھی سو وہ دھری رہی

(۲) اشرف علی خاں فغاں :

کہتے ہیں فصلِ گل تو چمن سے گزر گئی
اے عندلیب تو نہ قفس بیچ مر گئی

شکوہ تو کیوں کرے ہے مرے اشکِ سرخ کا
تیری کب آستیں مرے لوہو سے بھر گئی

تنہا اگر میں یار کو پاؤں تو یوں کہوں
انصاف تو نہ چھوڑ مروت اگر گئی

مجھ سے جو پوچھتے ہو تو ہر حال شکر ہے
یوں بھی گزر گئی مری ، ووں بھی گزر گئی

آخر فغاں وہی ہے اسے کیوں بھلا دیا
وہ کیا ہوئے تپاک ، وہ الفت کدھر گئی

---

(۳) مرزا مظہر جانِ جاناں :

ہم نے کی ہے توبہ اور دھومیں مچاتی ہے بہار
ہائے بس چلتا نہیں کیا مفت جاتی ہے بہار

لالہ و گل نے ہماری خاک پر ڈالا ہے شور
کیا قیامت ہے ، موؤں کو بھی ستاتی ہے بہار

نرگس و گل کی کھلی جاتی ہیں کلیاں دیکھو سب
پھر انھی خوابیدہ فتنوں کو جگاتی ہے بہار

ہم گرفتاروں کو اب کیا کام ہے گلشن میں لیک
جی نکل جاتا ہے جب سنتے ہیں آتی ہے بہار

---

(۴) قائم چاندپوری :

ہیں جو کوئی کہ نالہ نیوشِ شکستِ رنگ
سنتے ہیں گوشِ جاں سے خروشِ شکستِ رنگ

امڈے پھریں ہیں ابرِ شفق گوں تو چار اور
کیا ہوگی اور شدتِ جوشِ شکستِ رنگ

آگہ کیا ہے ان نے مرے درد سے اسے
کیونکر نہ ہوں میں حلقہ بگوشِ شکستِ رنگ

کر رحم اس کے ضعف پہ گر تجھ تک اے قبول
آ جائے نالہ دست بدوشِ شکستِ رنگ

ظالم کر احتیاط سے میرے حذر کہ میں
جوں برق نت ہوں شعلہ فروشِ شکستِ رنگ

عالم کا عشق کے بھی دوانہ ہوں میں کہ واں
نے علمِ بے خودی ہے، نہ ہوشِ شکستِ رنگ

قائم تغیرِ حال کو پہنچے گا وہ ترے
سمجھے ہے جو زبانِ خموشِ شکستِ رنگ

---

(۵) میر :

کیا کہیں آتشِ ہجراں سے گلے جاتے ہیں
چھاتیاں سلگی ہیں ایسی کہ جلے جاتے ہیں

گوہرِ گوش کسو کا نہیں جی سے جاتا
آنسو موتی سے مرے منہ پہ ڈھلے جاتے ہیں

یہی مسدود ہے کچھ راہِ وفا ورنہ ہم
سب کہیں نامہ و پیغام چلے جاتے ہیں

بارِ حرمان و گلِ داغ نہیں اپنے ساتھ
شجرِ باغِ وفا پھولے پھلے جاتے ہیں

پُر غباریِ جہاں سے نہیں سدھ میر ہمیں
گرد اتنی ہے کہ مٹی میں رلے جاتے ہیں

(۶) سودا :

دلدار اس کو، خواہ دل آزار، کچھ کہو
سنتا نہیں کسو کی مرا یار، کچھ کہو

غمزہ، ادا، نگاہ، تبسم ہے دل کا مول
تم بھی اگر ہو اس کے خریدار کچھ کہو

ہر آن آ مجھی کو ستاتے ہو ناصحو!
سمجھا کے تم اسے بھی تو اک بار کچھ کہو

عالم کی گفتگو سے تو آتی ہے بوئے خوں
بندہ ہے اک نگہ کا گنہگار کچھ کہو

سودا موافقت کا سبب جانتا ہے یار
سمجھیں مخالف اس کو کچھ اغیار کچھ کہو

کہا میں نے یہ دل سے عشق کی راہ
کس طرف مہربان پڑتی ہے

کہا ان نے کہ نہ تو ہندوستان
نہ سوئے اصفہان پڑتی ہے

یہ دوراہا جو کفر و دیں کا ہے
دونوں کے درمیان پڑتی ہے

متوسطین :

۱ ۔ مصحفی :

یہ خبر تو نے سنی ہوگی کہ اس کوچے میں رات
داد رونے کی ہم اے ابرِ بہاری دے گئے

آپ تو جاتے رہے باتیں بنا کر مجھ کو آہ
بے خودی ، بے اختیاری ، بے قراری دے گئے

جب ہوا عزمِ سفر ان کا سحر ہر مصحفی
وقتِ شام آ کر مجھے اپنی کٹاری دے گئے

خواب تھا یا خیال تھا کیا تھا
ہجر تھا یا وصال تھا کیا تھا

مصحفی شب جو چپ تو بیٹھا تھا
کیا تجھے کچھ ملال تھا کیا تھا

چلی بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نوبہار ٹھہرے گا

آج کچھ سینے میں دل ہے بے خود و بے تاب سا
کر رہا ہے بے قراری پارۂ سیماب سا

جوں گلِ تر کیا ہی اس سے جھلکے ہے اس کا بدن
وہ جو پیراہن گلے میں اس کے ہے اک آب سا

کیا کہوں حسن و لطافت جامۂ شبنم سے ہائے
نکلا ہی پڑتا ہے وہ گورا بدن مہتاب سا

مصحفی کیوں لخت دل رونے کا کھاتا ہے قسم
ہے نمایاں کچھ تو آنکھوں میں تری خوں ناب سا

مکھڑے سے نقاب مت اُٹھاؤ
کیا فائدہ ہو زیاں کسی کا

جز آہ وہاں کوئی کرے کیا
کچھ بس نہ چلے جہاں کسی کا

تا فصلِ دگر رہا نہ ہرگز
اس باغ میں آشیاں کسی کا

۲ - حسن :

دل غم سے ترے لگا گئے ہم
کس آگ سے گھر جلا گئے ہم

ماتم کدۂ جہاں میں جوں شمع
رو رو کے جگر بہا گئے ہم

مانند حباب اس جہاں میں
کیا آئے تھے اور کیا گئے ہم

کھویا گیا اس میں گو دل اپنا
ہر بار تجھے تو پا گئے ہم

تھا ہم میں اور اس میں وہ جو پردہ
سو اِس کو حسن اُٹھا گئے ہم

ہم نہ نکہت ہیں نہ گل ہیں جو مہکتے جاویں
آگ کی طرح جدھر جاویں دہکتے جاویں

جو کوئی آوے ہے نزدیک ہی بیٹھے ہے ترے
ہم کہاں تک ترے پہلو سے سرکتے جاویں

غیر کو راہ ہو گھر میں ترے سبحان اللہ
اور ہم دور سے در کو ترے تکتے جاویں

وقت اب وہ ہے کہ اک ایک حسن ہو کے پتنگ
صبر و تاب و خرد و ہوش کھسکتے جاویں

(۲) جرأت :

ہے غضب اپنی طبیعت اس پہ ہے آئی ہوئی
جس پہ پڑتی ہے نگہ ہر اک کی للچائی ہوئی

یاد آ جاتی ہے تو روتا ہوں کیا منہ ڈھانپ ڈھانپ
بھولی بھولی صورت اور آنکھیں وہ شرمائی ہوئی

شب تصور میں کسی مہرو کی آنکھوں کے حضور
چار سو اک نور کی چادر تھی پھیلائی ہوئی

پا برہنہ ، مو پریشاں ، آہ بر لب ، رنگ زرد
دست بر سینہ ہے اور صورت ہے گھبرائی ہوئی

دوڑ دوڑ آنے سے جرأت کے رکو مت کیا کرے
اس بچارے کی طبیعت تم پہ ہے آئی ہوئی

پڑے ہے بزم میں جس شخص پر نگاہ تری
وہ دل کو تھام کے کہتا ہے اف پناہ تری

---

(۳) انشا :

پرتو سے چاندنی کے ہے صحنِ باغ ٹھنڈا
پھولوں کی سیج پر آ کردے چراغ ٹھنڈا[1]

---

۱ ۔ تضاد مجازی کا رنگ دیکھیے ۔

یہ کون پھوٹ کے رویا کہ درد کی آواز
رچی ہوئی جو پہاڑوں کے آبشار میں ہے

کوئی جو پوچھے[1] تری جان ہے کہاں تو کہیں
ہماری جان ترے موتیے کے ہار میں ہے

جوں صبا اڑ جائیں اور تیری بہاریں لوٹ جائیں
تجھ کو جو گھوریں الٰہی ان کے دیدے پھوٹ جائیں

ان سے کوئی کیا بر آوے جو ذرا سی بات پر
آگ ہی ہو کر اٹھیں اور اپنے ماتھے کوٹ جائیں

"دور بلا بودن بہ از بیم بلا" مشہور ہے
کاش جو ہوئی ہو جلدی ہو بلا سے چھوٹ جائیں

بزمِ خوباں میں نہ انشا ایک سے آنکھیں لڑا
خاطریں[2] نازک بہت ان کی ہیں شاید ٹوٹ جائیں

متاخرین :

(۱) نسیم (اصغر علی خاں) :

اے دل سمجھ نہ پاسِ عزیز و یگانہ فرض
عاشق کے واسطے نہیں رسمِ زمانہ فرض

صدمے اٹھا رہا ہوں وہ نازک دماغ ہوں
کرتا ہوں موجِ نکہتِ گل تازیانہ فرض

---

۱ - پرانی کہانیوں کا زندہ اثر۔

۲ - دل : زاہد کا دل نہ خاطرِ میخوار توڑیے
سو بار توبہ کیجیے ، سو بار توڑیے

مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہے
کچھ ہو نہیں گئی غزلِ عاشقانہ فرض

جو قابلِ شنید نہ ہو داستانِ غم
کہتے ہیں کیجیے اسے تیرا فسانہ فرض

(۲) صبا لکھنوی:

اب بھی کہو کہ خاک کشش عشق میں نہیں
کیوں بزمِ غیر سے تمھیں کسا اٹھا لیا

وہ مست ہیں کہ مار لیا آسمان کو
جب ہاتھ میں شراب کا شیشا اٹھا لیا

روزِ ازل کھلا جو کتب خانۂ بہار
سوسن نے دس ورق کا رسالا اٹھا لیا

بہار آئے الٰہی چمن ہری ہو جائے
یہ زرد زرد ہر اک شے ہری ہری ہو جائے

چھوئے جو وہ بط مے کو تو جان پڑ جائے
وہ منہ لگائے تو بنت العنب ہری ہو جائے

---

(۳) ذوق:

بوسے کے مانگتے ہی پھیرنے چتون کو لگے
ایسے کیا لعل لبِ غیرتِ گلشن کو لگے

ہاں تاسل دمِ ناوک فگنی خوب نہیں
ابھی چھاتی مری تیروں سے چھنی خوب نہیں

بزم میں تو دُر دنداں نہ دکھا ہنس ہنس کر
کوئی کھا جائے جو ہیرے کی کنی خوب نہیں

اس روئے تابناک پہ ہر قطرۂ عرق
گویا کہ اک ستارہ ہے صبحِ بہار کا

موت ہی سے کچھ علاجِ دردِ فرقت ہو تو ہو
غسلِ میت ہی ہمارا غسلِ صحت ہو تو ہو

دستِ[۱] بخشش سے ہے بالا آدمی کا مرتبہ
پست ہمت یہ نہ ہووے پست قامت ہو تو ہو

ہو تو ہو آباد کیوں کر یہ خراب آباد دل
عشقِ غارت گر اگر دنیا سے غارت ہو تو ہو

تلخ کامی ہی میں گزری زندگانی عمر بھر
جانِ شیریں کے دیے سے کچھ حلاوت ہو تو ہو

کل جو اک پگڑی ہوئی تھی میکدے میں رہن سے
ذوق وہ تیری ہی دستارِ فضیلت ہو تو ہو

---

(۴) مومن :

دفن جب خاک میں ہم سوختہ ساماں ہوں گے
فلس ماہی کے گلِ شمعِ شبستاں ہوں گے

---

۱ - دیوان ذوق مرتبہ مجلس ترقی ادب (ن : آدمیت سے ہے بالا) -

ناوک انداز جدھر دیدۂ جاناں ہوں گے
نیم بسمل کئی ہوں گے ، کئی بے جاں ہوں گے

ہم نکالیں گے سن اے موجِ ہوا بل تیرا
اس کی زلفوں کے اگر بال پریشاں ہوں گے

تابِ نظارہ نہیں آئنہ کیا دیکھنے دوں
اور بن جائیں گے تصویر جو حیراں ہوں گے

ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کہ بس
ایک وہ ہیں کہ جنھیں چاہ کے ارماں ہوں گے

عمر ساری تو کٹی عشقِ بتاں میں مومن
آخری وقت میں کیا خاک مسلماں ہوں گے

مومن مقطع میں اپنے تخلص سے بہت خوب صورت کام لیتے ہیں اور داغ کا بھی یہی انداز ہے ۔ مثلاً بعض اوقات تخلص مطلع میں لے آتے ہیں :

دوزخ میں ڈال خلد کو کوے بتاں نہ چھوڑ
مومن خدا کے واسطے ایسا مکاں نہ چھوڑ

پھر مصرع ہے :

مومن نہ ہوں جو کام رکھیں بدعتی سے ہم

مقطع ہے :

دل ایسے شوخ کو مومن نے دے دیا کہ ہے وہ
محب حسین کا اور دل رکھے شمر کا سا

غالب کے متعلق عام طور پر نئی نسل کا خیال یہ ہے کہ وہ استاد اور کاریگر شاعروں میں سے نہیں ہے۔ مراد یہ ہے کہ وہ صنائع و بدائع لفظی و معنوی پر زور نہیں دیتا اور معانی کے جوہر تابناک سے پڑھنے والے کی آنکھیں اور دل خیرہ کر دیتا ہے۔ مولانا نظم طباطبائی جنھوں نے اس کے دیوان کی شرح لکھی ہے، جگہ جگہ اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ غالب نے انتخاب الفاظ میں اس بات کا خاص طور پر خیال رکھا ہے کہ مراعات النظیر اور تضاد کے تقاضے پورے ہوتے رہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ صنعت غالب کے ہاں خوبصورتی سے مستعمل ہوتی ہے۔ لیکن اس میں غالب کی کیا شرط ہے، اساتذہ کا کلام آپ نے دیکھا، تکلف کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ حالانکہ ان صنعتوں کا استعمال قطعی طور پر شعوری ہے اور شاید ہی کوئی ایسا موقع ہوتا ہو کہ صنعت کے سانچے میں ڈھلا ہوا مصرع شاعر کے ذہن پر نازل ہوتا ہو۔ طباطبائی شرح میں کہتے ہیں[1] اور مندرجہ ذیل غزل کی شرح کر رہے ہیں:

شکوے کے نام سے بے مہر خفا ہوتا ہے
یہ بھی مت کہہ کہ جو کہیے تو گلا ہوتا ہے

(۱) خامہ میرا کہ وہ ہے باربدِ بزمِ سخن
شاہ کی مدح میں یوں نغمہ سرا ہوتا ہے

(یہ قطعہ بند ہے لیکن اسی شعر کے متعلق مولانا کا ردِ عمل پہلے شعر میں درج کرنا مقصود ہے۔)

''قطعے کا مطلب ظاہر ہے۔ پہلے شعر میں لفظ باربد ایسا دلکش ہے جیسے تار و رباب پر نغمہ۔'' سامنے کے لفظ مطرب و نواسنج

۱۔ شرح دیوانِ غالب، طبع لکھنؤ ۱۹۵۳ع، صفحات ۲۱۳ - ۲۱۴ -

وغیرہ تھے - انھیں مصنف نے چھوڑ دیا اور 'بارہد' کو استعمال کیا کہ دیکھو مجاز میں حقیقت سے زیادہ حسن ہے -"

(۲) نظم کا قول ہے[1]:

لکھتے رہے جنوں کی حکایات خونچکاں
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

"کسی امر کی سزا میں ہاتھ قلم ہونا یہ مضمون دوسرے مصرع کا ہے اور پہلے مصرع میں شاعر کے ذمے یہ بات ہے کہ اسے بیان کرے جس سبب سے ہاتھ قلم ہوئے، لیکن ایسی باتیں بہت سی ہو سکتی ہیں جن کے سبب سے ہاتھ قلم ہوں (مرتا ہوں اس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر" اس شعر کی شرح اسی ردیف میں دیکھو) اس مقام پر غزل کہنے والے کو یہ مشکل پیش آتی ہے کہ اتنے پہلوؤں میں سے کس پہلو کو اختیار کرے - اس لیے کہ قصیدہ و مثنوی وغیرہ میں غرض شاعر کی معین ہوتی ہے اور جو پہلو اس غرض کے مناسب ہوتا ہے ایسے مقام پر وہ اسی کو اختیار کرتے ہیں - غزل میں کچھ تعین نہیں - ایک شعر کو دوسرے شعر سے تعلق نہیں - ہر شعر خود جملۂ تامہ ہے اور ایک کلام مفید ہے - غزل کی وضع اس واسطے ہے کہ ہر ہر قافیہ ردیف کے ساتھ جس طرح ربط کھائے اسی طرح اسے ربط دو، یعنی قافیہ و ردیف جس مضمون کی طرف لے جائے، اسی طرف جاؤ - کسی شعر میں معاملہ عاشقانہ، کسی میں مضمون صوفیانہ، کہیں ترانۂ رندانہ - اس میں ذکرِ صراحی و قلقل، اس میں سوزِ پروانہ و شورِ بلبل - پھر ایک شعر میں خبر ہے دوسرے میں انشا - غرض کہ اس صورت میں شاعر نے قصد کیا کہ 'قلم ہوئے' باندھنا چاہیے - یعنی قافیہ 'قلم' کو 'ہوئے' کے ساتھ کیونکر ربط ہو اور 'قلم ہوئے' کا فاعل کسے بنائیں - محاورے کو خیال

---

۱ - شرح دیوان غالب، صفحات ۱۹۴ تا ۱۹۶ -

کیا تو 'درخت قلم ہوئے' اور 'ہاتھ قلم ہوئے' بولتے ہیں۔ یہاں مصنف نے دوسرا پہلو اختیار کیا اور یہ مصرع کہا "ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" اب جو دیکھا تو ہاتھ سے صد ہا فعل سرزد ہوتے ہیں۔ ان میں سے مصنف نے لکھنے کو اختیار کیا اس لیے کہ قلم کا ضلع نہ جانے پائے اور ایسے مقام پر جہاں بہت سے مضمون ربط کھاتے ہوں، شاعر ضلع بولنے پر مجبور ہوتا ہے کہ جب دوسرے مضمونوں میں کوئی معنی حسن کا بڑھا ہوا نہیں ہے تو جس مضمون میں لفظی مناسبت ہو اسے کیوں چھوڑے۔ اس سبب سے کہ شاعر کی طبیعت میں تناسب موسیقی فطری ہوتا ہے۔ اس سے ترجیح بلا مرجح ہونا محال ہے اور اتنا ہی ضلع خیال رکھنا حسنِ کلام ہے کہ دو مصرعوں میں یا فقروں میں ربط پیدا ہو جائے۔ اس سے زیادہ حرص کرنا معنی کو خراب کرتا ہے۔ علمائے ادب کی ایک وصیت مشہور چلی آتی ہے کہ معنی شاہدِ کلام کی جان اور محاورہ اس کا جسم نازنیں ہے اور گہنا اس کا بیان و بدیع ہے۔ تو جو شاعر کہ معانی کہ خلق نہیں کر سکتا فقط بیان و بدیع کے گھڑنے کی مشق کیا کرتا ہے، وہ بازارِ ادب میں سنار کا کام سیکھتا ہے۔ اگر کہیں صنایع و بدائع و مناسبات کے پیچھے محاورہ بگڑ گیا تو گہنا کریہہ منظر و بد صورت عورت کے گلے میں ہے اور اگر ان تکلفات کے چلتے معنی ہی گئے گذرے تو وہ زیور جسم بے جان میں ہے۔ برخلاف اس کے معانی لطیف محاورۂ سلیس میں اگر ادا ہوگئے، گو تشبیہ و استعارہ صنعتِ لفظی و معنوی کچھ بھی نہ ہو، تو وہ ایک حسین نازنین ہے جس کی سادگی میں بھی ہزاروں بناؤ نکلتے ہیں اور یہ شخص محشرستانِ معانی کا خدا ہے۔ اس شعر میں مصنف نے کسی قدر اپنے طرز کے خلاف کیا کہ ضلع کے پہلو کو اختیار کیا اس لیے کہ یہاں بعض معانیِ ایسے چسپاں ہیں کہ لفظ کے لیے تناسبِ لفظی ڈھونڈھنے کی ضرورت نہ تھی۔ اس کے علاوہ ہاتھ کا استعارہ شاخ کے ساتھ

سامنے کا مضمون تھا اور ضلع کے پہلو سے جو لوگ کراہیت رکھتے ہیں اور اسے صنعتِ مبتذل سمجھتے ہیں وہ اکثر ضلع کو چھوڑ کر ایسے مقام پر استعارہ و تشبیہ کے پہلو کو اختیار کرتے ہیں کہ یہ اس سے بہتر ہے ۔ مگر مصنف نے خلاف عادت یہاں اس پہلو کو بھی ترک کیا ہے اور ضلع کو بھی ۔ اگر دیکھیے تو لکھنے کا بھی قلم ہوتا ہے ، مہندی کی بھی قلم ہوتی ہے ، گلاب کی قلم اور شراب کی قلم اور رخسار کی قلمیں ۔ اور پھر ہاتھ قلم ہونا دو معنی رکھتا ہے ، ایک قطع ہونا ، دوسرے یہ کہ دیوانہ وار انگلی سے خاک پر جو کوئی کچھ لکھے اس کے ہاتھ بھی قلم ہووے ۔ ان سب پہلوؤں کا مصرع مصنف کے ساتھ دیکھا :

چھوڑا نہ در کو یار کے کیا کیا ستم ہوئے
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

پردہ اٹھا کے ہم نے تمھیں دیکھ تو لیا
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

دشمن کے آڑے آ گئے تیغوں میں جا کے ہم
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

طالب رہے عروج کے ہم نخل کی طرح
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

فانوس کی طرح سے لیا دل پہ داغِ عشق
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

کوتہ کیا نہ دستِ ہوس کو شجر کی طرح
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

قاضی کے گھر سے شیشۂ صہبا نکال لائے
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

لکھی شکایت آنکھ چرانے کی یار نے
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

لے لیں بلائیں سبزۂ خطِ نگار کی
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

غنچوں کی طرح چاک گریباں کیا کیے
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

لپٹے رہے قدم سے ہم اُن کے حنا کی طرح
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

سب دل کا شوق خاکِ درِ یار پر لکھا
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

ثابت قدم رہے ہیں سدا نخل کی طرح
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

ہم نے تو جب کبھی لکھی حق بات ہی لکھی
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

ہم نے حنا کی طرح کیا دل کو اپنے خوں
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

چوری سے بوسۂ خطِ رخسار لے لیا
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

کھانے دیا نہ ہم نے کسی نخل کو تبر
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے"

مصرعوں میں آپس میں جو ربط ہوتا ہے، وہ اگرچہ بدیع میں شامل نہیں لیکن شعر کے جمالیاتی عنصر کو اجاگر کرنے میں بہت

معاون ہوتا ہے ۔ یہاں بھی اگرچہ بات فی البدیہہ ہوتی ہے، مراعات النظیر اور تضاد اپنا کھیل کھیلتے رہتے ہیں ۔

(۲) نظم لکھتے ہیں[1] :

"میر انیس مرحوم کے سامنے ایک صاحب نے یہ مصرع پڑھا :

چیختے چیختے بلبل کی زباں سوکھ گئی

میر صاحب نے یہ مصرع لگایا :

عرقِ گل ہے مناسب اسے دینا صیاد
چیختے چیختے بلبل کی زباں سوکھ گئی

مٹیا برج میں ایک دفعہ صحبتِ احباب میں میرا گذر ہوا ۔ ایک صاحب نے فرمائش کی کہ اس پر مصرع لگاؤ :

جھومتی قبلہ سے گھنگھور گھٹا آتی ہے

بیٹھے بیٹھے میرے خیال میں یہ مصرع آ گیا :

لطف جب ہے کہ برسنے لگے میخانے پر
جھومتی قبلہ سے گھنگھور گھٹا آتی ہے

اس کے بعد میں نے فکر کی تو ایک مصرع اور ذہن میں آ گیا :

کیا عجب ہے کہ صراحی بھی کرے سجدۂ شکر
جھومتی قبلہ سے گھنگھور گھٹا آتی ہے

ایک صاحب سلام کی فکر میں تھے، مجھ سے کہنے لگے کہ میں نے ایک مصرع کہا ہے :

وہ اک زمانے کی آنکھوں میں ہیں سمائے ہوئے

---

۱ ۔ شرح دیوان غالب : ص ۱۹۸ ۔ ۱۹۹ ۔

میں نے یہ مصرع لگادیا :

نہیں ضریح کے محتاج بے کسوں کے مزار
وہ اک زمانے کی آنکھوں میں ہیں سمائے ہوئے

کہنے لگے تم نے تو میرا مصرع چھین لیا ۔ یہاں حیدر آباد میں بندگانِ عالی خلد اللہ ملکہ کا ایک مصرع :

ہزار بار بلایا تو ایک بار آیا

ایک دوست نے میرے سامنے پڑھا ۔ میں نے یہ مصرع لگایا :

یہ ناز تھا ملک‌الموت کو بھی ہجر کی رات
ہزار بار بلایا تو ایک بار آیا

یہ نقل مشہور ہے کہ لکھنؤ کے ایک شیخ زادے ، جو امرا میں سے تھے ، مرزا رفیع سودا سے برسبیلِ امتحان طالب ہوئے کہ اس مصرع پر مصرع لگادیں :

اے سنگ نازکی میں تو کامل نہ ہو سکا

سودا نے یہ مصرع لگایا :

شیشہ گداز ہو کے بنادل نہ ہو سکا
اے سنگ نازکی میں تو کامل نہ ہو سکا

اور یہ نقل بھی ان کی طرف منسوب ہے کہ کسی نے یہ مصرع :

اک نظر دیکھنے سے ٹوٹ نہ جائے ترے ہاتھ

سودا کے سامنے پڑھا تو انھوں نے یہ مصرع :

لیلیٰ اتنا تو نہ تھا پردۂ محمل بھاری

لگا دیا ۔ اس میں شک نہیں کہ مصرع لگانا بڑا فن ہے اور مشقِ شعرا کا بڑا ذریعہ ہے ۔ خواجہ حیدر علی آتش کا طرزِ سخن مصرع لگانے ہی پر منحصر ہے اور لکھنؤ کے شعرا کو انھی نے اس امر کی طرف مائل کیا ورنہ اکثر لوگ موزوں طبع غزل کہہ لیا کرتے تھے ، مگر مصرعوں کے نامربوط و دولخت ہونے سے بے خبر رہتے تھے ۔ خدا بخشے آغا حجو شرف کو ، وہ ذکر کرتے تھے کہ میر وزیر علی صبا ایک غزل استاد کو دکھانے لائے ۔ میں بھی اس وقت موجود تھا ۔ ایک شعر صبا نے پڑھا :

فصلِ گل میں مجھے کہتا ہے کہ گلشن سے نکل
ایسی بے پر کی آڑاتا تھا نہ صیاد کبھی

آتش نے یہ شعر سن کر کہا کہ 'بے پر کی اڑانا' تم نے باندھ لیا اور مصرع لگانے میں اس کا خیال نہ رکھا ۔ یوں لکھ لو :

پر کتر کر مجھے کہتا ہے کہ گلشن سے نکل
ایسی بے پر کی آڑاتا تھا نہ صیاد کبھی

لیکن تجربے سے معلوم ہوا کہ بعض طبیعتیں جودتِ خداداد رکھتی ہیں ۔ وہ ایک ہی دفعہ میں سارا شعر کہہ لیتی ہیں اور دونوں مصرعے مربوط و دست و گریباں ہوتے ہیں ۔ جن کو خدا نے یہ وصف عطا کیا ہے انھیں اس طرح مشق کرنے کی ضرورت بہت کم ہے ۔ اور جو شعر دونوں مصرعوں سمیت ایک ہی دفعہ ٹھیک پڑتا ہے ، اس میں آمد کی شان اور بے تکلفیِ بیان ایسی ہوتی ہے کہ وہ بات ہرگز فکر کرکے مصرع لگانے میں نہیں حاصل ہوتی ۔"

پھر صنایع لفظی و معنوی کے غلط استعمال اور اس سلسلے میں

معالب کی تخلیق کی طرف اشارہ کرتے ہوئے نظم لکھتے ہیں[1] :

ہو رہا ہے جہان میں اندھیر
زلف کی پھر سرشتہ داری ہے

پھر دیا پارۂ جگر نے سوال
ایک فریاد و آہ و زاری ہے

پھر ہوئے ہیں گواہ عشق طلب
اشک باری کا حکم جاری ہے

دل و مژگاں کا جو مقدمہ تھا
آج پھر اس کی روبکاری ہے

اس قطعے میں 'عدالت' و 'فوجداری' و 'سرشتہ داری' اور 'سوال دینا' اور 'مقدمہ' اور 'روبکاری' یہ سب اصطلاحیں ابھی تک فصحا کی زبان پر مکروہ ہیں ۔ کراہت کی وجہ یہ ہے کہ اہل زبان کی بنائی ہوئی اصطلاحیں یہ نہیں ، گو بہ مجبوری یہ لفظ سبھی کو بولنا پڑتے ہیں ۔ لیکن ابھی تک ان کا قوام درست نہیں ہوا اور زبان اردو نے انھیں قبول نہیں کیا ۔ اور اگر زبان میں ان کو داخل بھی سمجھو تو ان معنیِ خاص پر یہ سب لفظ ہندی ہیں ، ترکیبِ فارسی میں ان کا لانا صحیح نہ ہوگا ۔ مثلاً 'عدالت' دارالقضا کے معنی پر اور 'فوجداری' احتساب کے معنی پر اگر ہیں تو ہندی لفظ ہیں ۔ پھر درِ عدالتِ ناز اور بازارِ فوجداری کہنا یہ ترکیبِ فارسی کیونکر درست ہوگا ۔ آتش کے اس شعر پر اعتراض چلا آتا ہے :

کسی کی محرمِ آبِ رواں وہ یاد آئی
حباب کے جو برابر کوئی حباب آیا

یعنی گو لفظِ 'محرم' ہندی نہیں ہے لیکن الگیا کے معنی میں ہندی ہے۔ پھر اسے اضافت فارسی کیوں دی۔ حال آنکہ 'محرم' کے لیے فارسی و عربی میں کوئی لفظ نہیں ہے اور 'محرم' فصحا کا بنایا ہوا لفظ ہے۔ برخلاف 'عدالت' اور 'فوج داری' کے۔ ان معنی کے لیے دارالقضا و احتساب موجود ہے۔ اور فصحا کے بنائے ہوئے یہ الفاظ نہیں ہیں بلکہ یہ الفاظ ایسے لوگوں کے بنائے ہوئے ہیں جو کہ جائداد ِمقروقہ، اسامیِ مفرور، مثلِ مقدمہ، جائداد متدعویہ وغیرہ بے تکلف لکھتے پڑھتے ہیں۔ دوسرے شعر میں زلف کے سررشتے کی مناسبت سے سررشتہ داری ہے لیکن عامیانہ لہجے کے بموجب 'رشتہ' کارے حذف کر دیا ہے۔ جس طرح فردوسی نے 'سپیددیو' میں سے 'دیو' کی دال کو حذف کر کے 'سپیدیو' باندھا ہے۔ مگر اس سے حکم کلی کسی نے نکالا۔ 'سوال' نالش کے معنی میں اور 'مقدمہ' خصومت کے معنی میں ہندی لفظ ہیں۔ ان کو بھی ترکیبِ فارسی میں کوئی باندھے تو غلط ہوگا۔ یہ مصرع:

ایک فریاد و آہ و زاری ہے

اس میں 'ایک' عدد کے لیے نہیں ہے، بلکہ یہاں 'ایک' سے معنی کثرت کا افادہ ہوتا ہے۔ یہ بڑے محاورے کا لفظ مصنف نے باندھا ہے اور گواہ عشق سے آنسو مقصود ہے۔"

اسی طرح صنعت کی غیر محتاط صورت کے متعلق[۱] نظم لکھتے ہیں:

کی ہم نفسوں نے اثر گریہ میں تقریر
اچھے رہے آپ اس سے مگر مجھ کو ڈبو آئے

محاورہ یہ ہے کہ "ہم کو اس امر میں کلام" ہے، یعنی ہم اسے نہیں مانتے۔ مصنف نے یہ تصرف کیا کہ 'کلام' کی جگہ 'تقریر' کہا

۱۔ شرح دیوان غالب: ص ۱۸۹۔

اور محاورے میں تصرف کرنے سے وہ معنی باقی نہیں رہتے۔ آزاد لکھتے ہیں : ایک دن میں اوج سے ملا اور استاد مرحوم کے اس مطلع کا ذکر آیا :

مقابل اس رخِ روشن کے شمع گر ہو جائے
صبا وہ دھول لگائے کہ بس سحر ہو جائے

کئی دن کے بعد جو رستے میں ملے تو دیکھتے ہی کھڑے ہو گئے اور کہا :

یاں جو برگ گل خورشید کا کھڑکا ہو جائے
دھول دستارِ فلک پر لگے ، تڑکا ہو جائے

اور کہا کہ "دیکھا محاورہ یوں باندھا کرتے ہیں" ۔ میں سمجھ گیا کہ یہ طنز کرتے ہیں کہ 'سحر ہو جائے' جو استاد نے باندھا ہے ، یہ جائز نہیں ۔ مگر تجاہل کرکے میں نے کہا کہ حقیقت میں پات کے کھڑکے کا آپ نے خوب ترجمہ کیا ہے اور استعارے میں لا کر۔ میری طرف دیکھ کر ہنسے اور کہا "بھئی واہ آخر شاگرد تھے ، ہماری بات ہی بگاڑ دی ۔" اس نقل سے ایک بات یہ بھی معلوم ہوگئی کہ لکھنؤ میں جس معنی پر "صبح ہو جانا" بولتے ہیں دلی میں "تڑکا ہو جانا" محاورہ ہے۔ اور سحر ہو جانا دونوں خلاف محاورہ ہے ۔"

رعایت کے متعلق نظم کے قول کے مطابق غالب کی خوئے احتیاط یہ ہے :

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگدل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

"یہ شعر[۱] رنگ و سنگ میں گوہرِ شہوار ہے ۔ ایک نکتہ یہ خیال

---

۱ - شرح دیوان غالب : ص ۱۳۶ -

کرنا چاہیے کہ یہاں مخاطب کے لیے دو لفظوں کی گنجائش وزن میں ہے ۔ ایک تو 'بے وفا' دوسرے 'سنگ دل' اور بے وفا کا لفظ بھی مناسبت رکھتا ہے ، معناً اور لفظاً اس سبب سے کہ اول شعر میں 'وفا' کا لفظ گزر چکا ہے اور 'سنگ دل' کا لفظ بھی معناً وہی مناسبت رکھتا ہے اور لفظاً بھی ویسی ہی مناسبت ہے ، اس سبب سے کہ آخر شعر میں 'سنگ آستاں' کا لفظ موجود ہے ۔ لیکن مصنف نے لفظ 'بے وفا' کو ترک کیا اور 'سنگ دل' کو اختیار کیا ۔ باعث رجحان کیا ہوا ؟ باعث ترجیح یہاں نزدیکی ہے اور لفظ 'بے وفا' کو 'وفا' سے بہت دوری تھی ۔"

نظم کے انتقاد کے باوجود جس خوب صورتی سے متاخرین میں غالب ، شیفتہ ، سالک اور حالی نے مراعات النظیر اور تضاد سے کام لیا ہے ، وہ صرف ان کے ذوق سلیم ہی پر دال نہیں ہے ، بلکہ اس بات کی بھی شہادت مہیا کرتا ہے کہ قدیم سے جمالیاتی عنصر کے رموز و اسرار بیشتر انھی دو صنعتوں میں مخفی و مستور تصور کیے جاتے تھے ۔ میں طوالت نقل غزلیات کے لیے کوئی عذر پیش نہیں کرنا چاہتا ۔ ایک آدھ شعر ادھر آدھر سے منتخب کر لیا جائے تو وہ صرف مثال بنتی ہے ۔ لیکن ان صنعتوں کا محل استعمال اور ان کی کثرت غزلوں کے اشعار کی اکثریت سے ظاہر ہوگی ۔ ان مثالوں سے تخلیقی فن کار کے ذوق کی جلا بھی مقصود ہے اور ضمناً یہ ثابت کرنا بھی کہ مشرق و مغرب کے جمالیاتی نظریات کے بُعد کے باوجود تخلیق حسن کا عمل کتنا ہی پُر اسرار کیوں نہ رہے ، یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ صناع کو ایک قدرت خاص حاصل ہے ۔ ایک ملکے پر عبور ہے اور وہی 'ورائے شاعری چیزے دگر ہست' کی طرح 'صنعتوں کے سوا کچھ اور بھی ہے' کا مصداق ہے ۔ بعض جگہ صنعتیں اس طرح چور دروازے سے اندر آئی ہیں کہ شعر کی مختلف سطحوں پر غور کرنے سے ان کی موجودگی کا سراغ ملتا ہے ۔ میں غزلیں نقل

کرتے وقت کہیں کہیں اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہوں ۔ یہ میں عرض کر چکا ہوں کہ بدیع کے تمام صنایع لفظی و معنوی کا احاطہ مقصود نہیں ہے کہ پرانی کتابوں میں تفصیل ملتی ہے ۔ ان سے موجودہ رجحانات کے مطابق بحث کرنا مقصود ہے اور صرف ان صنایع و بدایع لفظی و معنوی کا تذکرہ مطلوب ہے جو آج کل کے تخلیقی فن کار کے کام آ سکتی ہیں اور جو واقعی جمالیاتی عنصر کی کوئی رمز اپنے اندر مخفی رکھتی ہیں ۔ اگر خطاب صرف متخصصین سے کیا گیا تو وہ بے حاصل ہے ۔ نئی نسل جو ان صنعتوں کو بالکل بے ثمر سمجھتی ہے ، ان کے کلام کے تجزیے سے بھی ثابت کرنے کی کوشش کی جائے گی کہ یہ صنعتیں وہاں موجود ہیں اور عملِ تخلیق میں نیم شعوری طور پر بھی شریک ہو جاتی ہیں ۔ اب متاخرینؔ میں غالب ، شیفتہ اور سالک و حالی کا کلام دیکھیے اور ان میں ان صنعتوں کی بہار ملاحظہ فرمائیے ۔ اشعار منتخب تو ہیں لیکن غزل کے اکثر اشعار کو نقل کر دیا گیا ہے کہ پوری تصویر کے سارے رخ سامنے آ جائیں ۔

غالب :

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

کرتا ہوں جمع پھر جگرِ لخت لخت کو[1]
عرصہ ہوا ہے دعوتِ مژگاں کیے ہوئے

پھر گرمِ نالہائے شرر بار ہے نفس
مدت ہوئی ہے سیرِ چراغاں کیے ہوئے

---

۱ - رات بھر میں نے سجائے سرِ مژگاں تارے
مجھ کو تھا وہم کہ یوں رات گزر جانے کی

پھر شوق کر رہا ہے خریدار کی طلب
عرضِ[1] متاعِ عقل و دل و جاں کیے ہوئے

چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے

اک نوبہارِ ناز کو تاکے[2] ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کیے ہوئے

غم[3] کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے
یہ رنج کہ کم ہے مئے گلفام بہت ہے

کہتے ہوئے ساقی سے حیا آتی ہے ورنہ
ہے یوں کہ مجھے دُردِ تہِ جام بہت ہے

نے تیر کماں میں ہے نہ صیّاد کمیں میں
گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے

ہیں اہلِ خرد کس روشِ خاص پہ نازاں
پابستگیِ رسم و رہِ عام بہت ہے

---

۱ - منجملہ رموزِ غالب :
ہے شکستن سے بھی دل نومید یا رب کب تلک
آبگینہ کوہ پر عرضِ گراں جانی کرے

۲ - یہاں 'تاکے' کی حیثیت مشتبہ ہے ۔ 'تاک' انگور کی بیل کو کہتے ہیں اور اس کا تعلق فروغ مے اور گلستاں سے ظاہر ہے ۔ لیکن تکلف معلوم ہوتا ہے اور صنعت بھی ایہام تناسب ہے جس کا ذکر فوراً بعد آتا ہے ۔

۳ - غالب تنافر کے عیب کو بہت کم برداشت کرتا ہے ، لیکن یہاں

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

زمزم ہی پہ چھوڑو مجھے کیا طوفِ حرم سے
آلودہ بہ مے جامۂ احرام بہت ہے

ہے قہر گر اب بھی نہ بنے بات کہ ان کو
انکار نہیں اور مجھے ابرام بہت ہے

خوں ہو کے جگر آنکھ سے ٹپکا نہیں اے مرگ
رہنے دے مجھے یاں کہ ابھی کام بہت ہے

ہوگا کوئی ایسا بھی کہ غالب کو نہ جانے
شاعر تو وہ اچھا ہے پہ بدنام بہت ہے

منظور[1] تھی یہ شکل تجلی کو نور کی
قسمت کھلی ترے قد و رخ سے ظہور کی

اک[2] خوں چکاں کفن میں کروڑوں بناؤ ہیں
پڑتی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ حور کی

(پچھلے صفحے کا بقیہ حاشیہ)

دوسرے مصرع میں تقطیع سے یہ بات روشن ہوتی ہے کہ اس ٹکڑے 'یہ رنج کہ کم ہے' میں 'کہ' کی ساقط ہو جاتی ہے اور کلمہ 'ککم' باقی رہ جاتا ہے ۔ لیکن اس عیب کو برداشت نہ کیا جائے تو مطلع کا بانکپن اور دوسرے مصرعے میں تضاد ''بہت ۔ کم'' کے فیضان سے جو شعر میں تابندگی پیدا ہوتی ہے ، اس کا نشان نہ ملتا ۔

۱ ۔ اس کلمے کو غالب لغوی معنی میں بھی استعمال کرتا ہے اور آگاہ لوگ عجب لطف اٹھاتے ہیں ۔ مثلاً :

شاہدِ ہستیٔ مطلق کی کمر ہے عالم
لوگ کہتے ہیں کہ ہے پر ہمیں منظور نہیں

۲- عرفی کا مشہور شعر ہے لیکن غالب کے ہاں عملِ تخلیق میں فرق ہے:

حلہ ہا سوختہ اند اہلِ بہشت از غیرت
تا شہیدان تو خونیں کفنے ساختہ اند

آمد[1] بہار کی ہے جو بلبل ہے نغمہ سنج
اڑتی سی اک خبر ہے زبانی طیور کی

گو واں نہیں پہ واں کے نکالے ہوئے تو ہیں
کعبے سے ان بتوں کو بھی نسبت ہے دور کی

غالب گر اس سفر میں مجھے ساتھ لے چلیں
حج کا ثواب نذر کروں گا حضور کی

خموشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے
نگاہ دل سے تری سرمہ سا نکلتی ہے

فشارِ تنگیِ خلوت سے بنتی ہے شبنم
صبا جو غنچے کے پردے میں جا نکلتی ہے

نہ پوچھ سینۂ عاشق سے آبِ تیغِ نگاہ
کہ زخمِ روزنِ در سے ہوا نکلتی ہے

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

چال جیسے کڑی کمان کا تیر
دل میں ایسے کے جا کرے کوئی

بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ
کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی

---

۱ - اس شعر میں 'اڑتی سی' کی تعریف نہیں ہو سکتی اور شعر کی بندش بے تکلف جادو ہے۔

جب توقع ہی اٹھ گئی غالب
کیوں کسی کا گلا کرے کوئی

شیفتہ :

آج[1] ہی کیا آگ ہے سرگرمِ کیں تو کب نہ تھا
شمع ساں مجبورِ خوئے آتشیں تو کب نہ تھا

آج[2] ہی کیا شرم و شوخی کو ملایا ہے بہم
غیر سے بے باک ، مجھ سے شرمگیں تو کب نہ تھا

آج[3] ہی ٹیکہ لگانے سے لگے کیا چار چاند
بے تکلف بے تکلف مہ جبیں تو کب نہ تھا

میں[4] پریشاں گرد اور محفل نشیں تو کب نہ تھا
ہر کہیں کس دن نہ تھا میں ، ہر کہیں تو کب نہ تھا

---

۱ - اس شعر کے دوسرے مصرعے میں 'مجبور' کے کلمے نے عمل تخلیق کی اپچ کا اظہار کیا ہے - باقی کھیل مراعات النظیر (مجاز کا رلگ ' آگ' میں دیکھیے) کا ہے -

۲ - تضاد کے کھیل نے قطع نظر 'شرمگیں' میں بانی مرتا ہے - 'حیا' میں یہ بات نہیں ہے - اہلِ ذوق اس امتیاز کا لطف اٹھائیں گے -

۳ - دوسرے مصرعے میں پہلا 'بے تکلف' بے آرائش کے معنی دے رہا ہے اور تکرار نے اپچ پیدا کی ہے -
ذوق کہتا ہے :

ماتھے پہ ترے چمکے ہے جھومر کا پڑا چاند
لا بوسہ چڑھے چاند کا وعدہ تھا چڑھا چاند

۴ - 'پریشاں گردی' اور 'محفل نشینی' کا امتزاج دیدنی ہے -

یاں[1] سبک حرف ملامت ، واں گراں عرض نیاز
سخت جاں میں کب نہ تھا اور نازنیں تو کب نہ تھا

جستجو[2] میں سرمۂ تسخیر کی ہم کب نہ تھے
چشمِ افسوں ساز سے سحر آفریں تو کب نہ تھا

تجھ[3] کو شک الفت میں اپنی ہم کو وہمِ ربط غیر
بدگماں ہم کب نہ تھے اور بے یقیں تو کب نہ تھا

نا شکیبا[4] ، مضطرب ، وقفِ ستم ہم کب نہ تھے
بے مروت ، بے وفا ، مصروفِ کیں تو کب نہ تھا

اپنے جوار میں ہمیں مسکن بنا دیا
دشمن کو اور دوست نے دشمنی بنا دیا

مشاطہ نے مکر عملِ سیمیا کیا
گلبرگ کو جو غنچۂ سوسن بنا دیا

---

۱ - دو مختلف طبائع اضداد کے ذریعے اپنی نوعیت کا اظہار کرتی ہیں -
۲ - افسوں ، فسانہ ، افسا - ایک مادے سے ہیں اور تعلق ظاہر ہے -
شاد کہتا ہے !

اس چشم نیم باز سے کس کو یہ تھی امید
جادو جگائے سرمۂ دنبالہ دار کا

۳ - شک : بے یقینی اور بدگمانی میں فرق کتنا اچھا دکھایا ہے -
۴ - محبوب کی صفات میں بتدریج آزار رسانی کا عنصر پیدا ہوتا ہے - اس سلسلے میں قاآنی کے اس قصیدے کا مطلع دیکھیے:

کشودی زلف قیر آگیں جہاں را قیرواں کردی
نمودی چہر مہر آئیں زمیں را آسماں کردی

یہ شعر بھی شنیدنی ہے :

نگارا ، دلبرا ، یارا ، دل آراما ، وفادارا !
خجل زیں ناسپاسی بادی کہ مارا بے نشاں کردی

مشاطّہ کا قصور سہی سب بناؤ میں
اس نے ہی کیا نگہ کو بھی پُرفن بنا دیا

صحرا بنا رہا ہے وہ افسوس شہر کو
جلوے نے جس کے شہر کو گلشن بنا دیا

پروانہ ہے خموش کہ حکم سخن نہیں
بلبل ہے نغمہ گو کہ نوازن بنا دیا

تم لوگ بھی[1] غضب ہو کہ دل پر یہ اختیار
شب موم کر لیا، سحر آہن بنا دیا

سمجھ لے اور کوئی دن رقیب خوار مجھے
عزیز رکھتے ہیں اب ان کے رازدار مجھے

اگر[2] کہو کہ تو عاشق نہیں میں سچ جانوں
تمھاری بات کا ایسا ہے اعتبار مجھے

---

۱ - اردو کے معرکے کے شعروں میں شامل ہے اور ایک گہری نفسیاتی حقیقت کا اظہار کرتا ہے کہ عورت لگاؤ کے باوجود عملی زندگی کے تقاضوں اور شرم و حیا کے مدلولات کو پوری طرح ملحوظ خاطر رکھتی ہے:

یہی بت شب کے اندھیرے میں جو ہیں طالبِ شوق
یہی بت دن کے اجالے میں خدا ہوتے ہیں

داغ کہتا ہے:

بت کو بت اور خدا کو جو خدا کہتے ہیں
ہم بھی دیکھیں تو تمھیں دیکھ کے کیا کہتے ہیں

۲ - فضائے شعری کی نمود کے لیے نقل کیا ہے۔ کھینچ تان کے 'اعتبار' اور 'سچ' میں مراعات بنتی ہے۔ غالب کا مضمون زیادہ اپج رکھتا ہے:

نہ کہیو طعن سے تو پھر کہ ہم ستمگر ہیں
ہمیں تو خو ہے کہ جو کچھ کہو بجا کہیے

عجیب[1] عشق میں تہذیبِ نفس ہوتی ہے
نہ شوقِ باغ رہا، نہ سرِ شکار مجھے

خجل ہوں آپ میں بے وقت اپنے آنے سے
تم اور کرتے ہو ہنس ہنس کے شرمسار مجھے

جفا کو ترک کرو تم وفا کو میں چھوڑوں
کچھ اشتہار تمھیں ہو، کچھ اشتہار[2] مجھے

ہلاکِ جلوۂ زیبا، خرابِ بادۂ ناب
تمھارے شیفتہ معلوم ہیں شعار مجھے

قفس[3] میں کرتی ہے تحریکِ بال جنبانی
نوائے دلکشِ مرغانِ شاخسار مجھے

ہزار[4] دام سے نکلا ہوں ایک جنبش میں
جسے غرور ہو آئے، کرے شکار مجھے

---

۱ - فانی:

مجموعۂ آدابِ دوعالم ہے محبت
مرنے کے سلیقے ہیں تو جینے کے قرینے

۲ - اشتہار بہ معنی شہرت۔

۳ - صفی کے شعر جو حافظے میں مستحضر ہیں نقل کرتا ہوں۔ دوسرا شعر مشکوک سمجھنا چاہیے:

۱ - غزل اس نے چھیڑی مجھے ساز دینا
ذرا عمرِ رفتہ کو آواز دینا

۲ - قفس میں نہ رہنا چپ اے ہم صفیرو
جب آواز دوں تم بھی آواز دینا

۴ - شیفتہ ہی کہہ سکتا تھا - حالیہ ہے - دیکھیے سوانحِ حیات۔

بڑے[1] فساد اٹھیں شیفتہ خدا نہ کرے
کہ ان کی بزم میں ہو دخل و اختیار مجھے
(دو غزلہ ہے)

سحر[2] گئے جو وہ گل گشت گلستاں کے لیے
صبا تپش میں ہے گلہائے بے خزاں کے لیے

جو کوئے دوست کو جاؤں تو پاسباں کے لیے
نہیں ہے خواب سے بہتر کچھ ارمغاں کے لیے

وہ اپنے باغ میں ہم کو ضرور رکھّے گا
جو بلبلوں کو نہ دے حکم آشیاں کے لیے

ہمارے ساتھ ہیں وہ موشگافیاں کہ نہ پوچھ
یہ نکتہ بس ہے کہ آفت ہے نکتہ داں کے لیے

نہ خاکیوں سے تعلق نہ قدسیوں سے ربط
نہ ہم زمیں کے لیے ہیں نہ آسماں کے لیے

---

۱ - معلوم نہیں کس کا شعر :
بزمِ جاناں میں جسے چاہوں رکھوں یا نہ رکھوں
مجھ کو حاصل ہو یہ قدرت تو مزا آ جائے
یہاں بھی حافظے کے مستحضرات پر بھروسہ کیا ہے۔

۲ - بڑے معرکے کا مشاعرہ ہوا ہے۔ اکثر اساتذہ کی غزلیں ہیں۔ مومن اور غالب کے مطلع بہت مشہور ہیں :

مومن : دعا بلا تھی شبِ غم سکونِ جاں کے لیے
سخن بہانہ ہوا مرگِ ناگہاں کے لیے

غالب :
نویدِ امن ہے بیدادِ دوست جاں کے لیے
رہی نہ طرزِ ستم کوئی آسماں کے لیے

فسانے اپنی محبت کے سچ ہیں پر کچھ کچھ
بڑھا بھی دیتے ہیں ہم زیبِ داستاں کے لیے

ہماری نظم میں ہے شیفتہ وہ کیفیت
کہ کچھ رہی نہ حقیقت مئے مغاں کے لیے[1]

(دو غزلے کا انتخاب ہے)

حالی:

رنج اور رنج بھی تنہائی کا
وقت پہنچا مری رسوائی کا

عمر[2] شاید نہ کرے آج وفا
کاٹنا ہے شبِ تنہائی کا

یہی انجام تھا اے فصلِ خزاں
گل و بلبل کی شناسائی کا

کچھ تو ہے قدرِ تماشائی کی
ہے جو یہ شوق خود آرائی کا

---

۱ - شیفتہ کی یہ غزل مومن اور غالب دونوں کی غزلوں پر بھاری ہے - ذوق کا تو ذکر ہی کیا ہے -

۲ - بیان کیا جاتا ہے کہ حالی نے "سامنا ہے شبِ تنہائی کا" لکھا تھا - غالب نے "سامنا" کی جگہ 'کاٹنا' رکھا، اب اس شعر کے معانی کی سطح بلند ہوگئی - رات کاٹنے میں اور عمر کٹنے میں فعل مشترک ہے اور مراد یہ کہ شبِ ہجر نہ کٹے گی ، عمر کٹ کے رہ جائے گی -

شامِ درازِ یار کی صبح نہ ہوگی حشر تک
آج ہے دامنِ سحر دستِ شبِ دراز میں

ہوں گے حالی[1] سے بہت آوارہ
گھر ابھی دور ہے رسوائی کا

رات[2] ان کو بات بات پہ سو سو دیے جواب
مجھ کو خود اپنی ذات سے ایسا گماں نہ تھا

کچھ میری بے خودی سے تمہارا زیاں نہیں
تم جاننا کہ بزم میں اک خستہ جاں نہ تھا

ملتے ہی ان کے بھول گئیں کلفتیں تمام
گویا ہمارے سر پہ کبھی آسماں نہ تھا

یاران تیزگام نے محمل کو جالیا
ہم محو نالۂ جرس کارواں رہے

دریا کو اپنی موج کی طغیانیوں سے کام
کشتی کسی کی پار ہو یا درمیاں رہے

بے قراری تھی سب امید ملاقات کے ساتھ
اب وہ اگلی سی درازی شب ہجراں میں نہیں

دی ہے واعظ نے کن آداب کی تکلیف نہ پوچھ
ایسے الجھاؤ ترے کاکل پیچاں میں نہیں

---

١ - آوارگی اور رسوائی ایک جنس سے متعلق ہیں - لیکن جس چیز کو رسوائی عشق کہتے ہیں وہ آوارگی سے مختلف ہے - دو الفاظ جو ایک سلسلۂ خیال کے ہیں ، تضاد کا سا رنگ پیدا کر رہے ہیں - اگرچہ صنعت قائم نہیں ہوئی (تضاد) -

٢ - فضائے شعری کی تخلیق مقصود ہے - صنعت تضاد یا مراعات النظیر موجود نہیں ہے -

تھا آفت جاں اُس کا انداز کہاں داری
ہم بچ کے کہاں جاتے گر تیر خطا ہوتا

یہ لطف بناوٹ میں دیکھا نہ سنا قاصد
ان پڑھ ہے تو ہے یہ کچھ پڑھتا تو بلا ہوتا

پردہ ہو لاکھ کینۂ شمر و یزید کا
چھپتا نہیں جلال تمھارے شہید کا

قفلِ درِ مراد سب اک بار کُھل گئے
چھوڑا جب آرزو نے بھروسا کلید کا

دیکھنا ہر طرف نہ مجلس میں
رخنے نکلیں گے سینکڑوں اس میں

کی نصیحت بری طرح ناصح
اور اک بِس ملا دیا بِس میں

جانور، آدمی، فرشتہ، خدا
آدمی کی ہیں سیکڑوں قسمیں[1]

ہے[2] جستجو کہ خوب سے ہے خوبتر کہاں
اب دیکھیے ٹھہرتی ہے جا کر نظر کہاں

---

۱ - آدمی زادہ طرفہ مضمون است   از فرشتہ سرشتہ وز حیوان

یاں آدمی کو جان سے مارے ہے آدمی
اور من کے دوڑتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

(ترتیب خمسہ کے اشعار کی بدلی ہے)

۲ - مجروح کا شعر بھی اس دبستان میں اپنی خصوصیات کے پیش نظر قابل ذکر ہے -

ہوتی[۱] نہیں قبول دعا ترکِ عشق کی
دل چاہتا نہ ہو تو زباں میں اثر کہاں

سالک :

ظاہر کیا ہے فتنۂ رفتار یار کو
آسودگی پسند نہیں روزگار کو

ڈر[۲] ہے کہ ان کو دیکھ کے آرام آ نہ جائے
آئے ہیں دیکھنے وہ مرے اضطرار کو

ہم لے کے ساتھ حشر میں واعظ کو جائیں گے
دیکھیں گے شانِ رحمتِ پروردگار کو

شاید[۳] کہ آئیں دیکھنے میرے جنوں کی سیر
کہ دو نہ ان سے مژدۂ فصلِ بہار کو

---

۱ - ترکِ وفا کا درس مجھے دو حضورِ یار
اے دوستو جو حوصلۂ دم زدن پڑے

تھا اس کو دیکھنا ہی سراسر خلاف عقل
کم بخت جا پڑی ہے ہماری نظر کہاں

۲ - ان کے دیکھے سے جو آ جاتی ہے منہ پر رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے (غالب)

۳ - انہیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا
اٹھے تھے سیرِ گل کو ، دیکھنا شوخی بہانے کی (غالب)

وعدۂ سیر گلستاں ہے خوشا طالعِ شوق
مژدۂ قتل مقدر ہے جو مذکور نہیں (غالب)

نظروں[1] میں چبھ رہے ہیں اشاراتِ دلفریب
مشاطگی ضرور نہیں حسنِ یار کو

آپ کی چال قیامت ہی سہی
داد خواہی مری عادت ہی سہی

کر کے فریاد رہے کیوں خاموش
نارسائی کی شکایت ہی سہی

میکدے[2] کی نہیں ملتی گر راہ
آؤ مسجد کی زیارت ہی سہی

دمِ[3] عیسیٰ جو ہے واعظ اعجاز
یار کی بات کرامت ہی سہی

کوئی[4] تو بات ہنسی کی نکلے
خندۂ صبح قیامت ہی سہی

وصل[5] اس بت کا نہیں گر سالک
آج کی رات عبادت ہی سہی

---

۱ - مشاطہ کا فریب نہیں سب بناؤ میں
اس نے ہی کیا لگہ کو بھی ہر فن بنا دیا

۲ - مجلسِ وعظ تو تا دیر رہے گی قائم
یہ ہے میخانہ ابھی پی کے چلے آتے ہیں

۳ - اعجاز اور کرامت کے فرق اور مشابہت پر غور فرمائیے۔

۴ - یہ خاص اس دبستان کی چیز ہے کہ اپنے اوپر ہنسنا غالب (اور اس کے شاگردوں کا بھی) کا شیوہ ہے۔

۵ - سالک اور عبادت میں وجہِ اشتراک ملحوظ خاطر رہے۔

وہاں زیبِ شبستاں ہوا چاہتا ہے
یہ مجمع پریشاں ہوا چاہتا ہے

کچھ ایسا ہوا ہے زبوں حال میرا
کہ وہ بھی پشیماں ہوا چاہتا ہے

ترے[۲] غم نے سب کام آساں کیے ہیں
کہ مرنا بھی آساں ہوا چاہتا ہے

مطالب گرہ ہو گئے کیوں لبوں پر
مگر کوئی پرساں ہوا چاہتا ہے

چلے[۳] آتے ہیں سیر کرتے ہوئے وہ
گلستاں گلستاں ہوا چاہتا ہے

---

۱ - مشہور مطلع ہے اور اس کے مطلب کی سطحیں دیدنی ہیں ۔
۲ - فانی نے اساتذہ کے اس مضمون کو بدلا اور پھر ایک نئی روایت کا موجب ہوا ۔ وہ کہتا ہے :

نہیں ضرور کہ مر جائیں جاں نثار ترے
یہی ہے موت کہ جینا حرام ہو جائے

ایک دوست نے کہا غالب کا اس مضمون کا شعر مقدم ہے :

تاب ہنگامہ درد آرم و گویم ہیہات
چہ کنم تا غمِ ہجر تو یقینِ تو شود

بہرحال فانی کی پیروی میں عصرِ حاضر کے شعرا نے اچھے شعر کہے ہیں ۔ مثلاً :

آیا ہمارے جینے کا انداز سب کو یاد
جب ذکرِ جاں نثاریِ پروانہ ہوچکا

کوئی پروالوں کو سمجھاؤ کہ مرنے کے سوا
اور بھی چند مقاماتِ وفا ہوتے ہیں

۳ - یہاں گلستاں کے گلستاں ہونے کی خبر نئی چیز ہے ۔

رکھوں[1] دوست اس کو بھی تیری طرح سے
کہ دل دشمنِ جاں ہوا چاہتا ہے

نہ[2] دیکھا کرو تم کہ اب آئنہ بھی
مری چشمِ حیراں ہوا چاہتا ہے

میں نے اب تک کوشش کی ہے کہ مضمون کے جو پہلے بنیادی خد و خال ہیں ، وہ بھی ظاہر ہو جائیں اور دوسرے شعرا نے ان میں کیا اپچ پیدا کی ہے وہ بھی ظاہر ہو جائے ۔ حقیقت ایک ترشے ہوئے ہیرے کی طرح ہے جس کے مختلف پہلوؤں (Facets) پر سورج کی شعاعیں موج ہائے نور کا تنوع پیدا کرتیں ہیں ۔ زاویۂ نظر بدلنے سے حقیقت کا روپ بدلتا ہے لیکن اب غزل زوال پذیر ہونا شروع ہو چکی ہے ۔ یہ درست ہے کہ داغ، امیر اور جلال کے ہاں معرکے کے شعر بھی ملتے ہیں لیکن غالب اور اس کے تلامذہ کے بعد وہ گویا بیاناتِ واقعہ (Statements of Facts) معلوم ہوتی ہے جن میں جذباتی ردِ عمل کی کمی ہے ۔ معاملہ بندی کھلی ڈلی جنس کی ایسی شکل پیدا کرتی ہے کہ بعض اوقات پڑھنے والے کو منغّص کردے ۔ اور یوں بھی جنس وہ نازک اور پراسرار جذبہ ہے کہ اس کی تدوین کے بعد ہی اس کے بیان کا لطف آ سکتا ہے ۔

داغ اور امیر اور معاصرین کے بعد یا ان کے زمانے کے لگ بھگ شاد عظیم آبادی ایک ایسا شاعر ہے جس نے اساتذہ Restraint

---

۱ ۔ نیازارم ز خود ہرگز دلے را
کہ می ترسم درو جائے تو باشد

۲ ۔ تماشا کہ اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں (غالب)

بیکار ہے یہ غصہ کیوں اس کی طرف دیکھو
آئینے کی کیا ہستی تم میری طرف دیکھو (درد)

متانت ، کھنچے کھنچے رہنے کی خو اور Balance اور اعتدال کو قائم رکھا ۔ اس کے اشعار امیر و داغ سے بالکل علیحدہ نظر آئیں گے ۔ شاید وہ آخری بڑا کلاسیکی شاعر ہے ۔ اس کے بعد حسرت موہانی نے اپنے منفرد رنگ میں غزل سرائی شروع کی ۔ زیادہ اہم بات یہ کہ انھوں نے کلام میں کچھ محاسن (یا صنایع و بدایع) کا اضافہ کیا ۔ وہ ان کے کلام کے بعد ہی مذکور ہوں گے اور ان کے متعلق رائے بھی جہاں ضرورت ہو پیش کی جائے گی ۔ پہلے زوال پذیر غزل کی شکل دیکھ لیجیے ۔

امیر مینائی :

ناوک ناز سے مشکل ہے چھپانا دل کا
درد اٹھ اٹھ کے بتاتا ہے ٹھکانا دل کا

آج اس شوق سے پیکان مرے دل میں آیا
آ گیا یاد کسی شوخ پہ آنا دل کا

ہائے وہ پہلی ملاقات پہ میرا رکنا
اور اس کا وہ لگاوٹ سے بڑھانا دل کا

تیر پر تیر لگا کر وہ کہا کرتے ہیں
کیوں جی تم کھیل سمجھتے تھے لگانا دل کا

امیر مینائی کی غزلیں اور اشعار اچھے بھی مل جائیں گے ، لیکن ان سب میں صنایع و بدایع لفظی و معنوی کا رنگ استادانہ اور جمالیاتی رموز کی آگاہی پر مبنی نہ ہوگا ۔ یہ شعر نقوش کے غزل نمبر سے لے لیے ورنہ امیر کے اس سے اچھے شعر دیوانوں میں موجود ہیں ۔ لیکن وہی بات کہ صنایع و بدایع کے استعمال میں اساتذہ اور تنقید میں متاخرین کے انداز اور ان کی بلاغت کو نہیں پہنچتے ۔

داغ (کچھ صورت امیر سے بہتر ہے کہ نقال نہیں ہے) :

پکارتی ہے خموشی مری فغاں کی طرح
نگاہیں کہتی ہیں سب رازِ دل زباں کی طرح

جلا کے داغ محبت نے دل کو خاک کیا
بہار آئی مرے باغ میں خزاں کی طرح

ہم اپنے ضعف کے صدقے بٹھا دیا ایسا
ہلے نہ در سے ترے سنگِ آستاں کی طرح

داغ کے اچھے[1] شعر بھی موجود ہیں ، لیکن وہاں تیور ، بانکپن، زبان کی شوخی اور جنس سے وابستہ اسرار و رموز کے متعلق اشارے اہم ہیں۔ صنایع و بدایع کا استعمال اس مقام تک نہیں پہنچتا جہاں خاص طور پر متاخرین پہنچتے ہیں ۔

شاد :

اب شاد (جسے میں اس فضا میں ایک خوش گوار عنصر تصور کرتا ہوں) کے اشعار بھی سن لیجیے :

---

۱ - داغ اور امیر کے کلام میں بہت اچھے شعر بھی مل جاتے ہیں لیکن راقم السطور کا مؤقف یہ ہے کہ وہ صنعتوں کو صرف آرایش کے طور پر استعمال کرتے ہیں ۔ الا ماشاء اللہ ۔ ورنہ اگر اس جمالیاتی رمز کا بیان مقصود نہ ہو تو دلپذیر شعر داغ اور امیر کے دیوانوں سے منتخب کیے جا سکتے ہیں ۔ بلکہ میں تو داغ کا بہت مداح ہوں کہ اردو کی روایتِ شعری اور علومِ شعریہ کے اصول اسی کے ذریعے علامہ اقبال تک پہنچے ہیں ۔ اگر کچھ شعر ایسے نکل بھی آئے جہاں مراعات النظیر او تضاد کو جمالیاتی رمز ، توضیح حقیقت اور تجربے کی تکرار کے لیے استعمال کیا گیا ہے تو وہ بہت کم ہوں گے۔ یہ میری ذاتی رائے ہے ۔ متخصصین (داغ و امیر کے) شاید اس میں ترمیم پیدا کرنے کے موجب ہوں ۔

کیا تعجب ہے ان آنکھوں نے اگر مان لیا
دل نے دیکھا نہیں اس پر تجھے پہچان لیا

زہر کیا چیز ہے، اک تلخ دوا ہے ساقی
میں نے جس بات کو اب ٹھان لیا ٹھان لیا

وہ فرشتوں کی بھی سنتا نہیں اے پیرِ مغاں
جس نے اک بار تجھے مان لیا مان لیا

میں فدا لغزشِ رفتار پہ اپنی اے شاد
دور سے اس نے مجھے دیکھ کے پہچان لیا

مشہور غزل ہے:

تمناؤں میں الجھایا گیا ہوں
کھلونے دے کے بہلایا گیا ہوں

لحد میں کیوں نہ جاؤں منہ چھپائے
بھری محفل سے اٹھوایا گیا ہوں

قدم اٹھتے نہیں کیوں جانب دیر
کسی مسجد میں بہکایا گیا ہوں

ہوں اس کوچے کے ہر ذرے سے آگاہ
یہاں سے مدتوں آیا گیا ہوں

سویرا ہے ابھی اے داور حشر
ابھی بے کار بلوایا گیا ہوں

کہاں میں اور کہاں اے شاد دنیا
کہاں سے میں کہاں لایا گیا ہوں

حسرت کے ہاں جدید رنگ:

انگریزی ادب کے مطالعے سے کلاسیکی مہک، قدیم باد

اور علوم شعریہ پر عبور پانے سے حاصل ہوتی ہے ۔ اب اس کے متعلق مختلف آرا کا اظہار کیا جاتا ہے اور بعض نقاد اس کو درجۂ اول کا شاعر تسلیم نہیں کرتے ۔ لیکن اس کے مطالع کے تنوع نے جو صورت پیدا کی ہے ، اس سے کسی طرح انکار ممکن نہیں ہے ۔ حامیوں نے اسے رئیس المتغزلین کا خطاب دیا ہے اور حقیقت دونوں کے اوسط میں واقع ہے ۔ حسرت کے پہلے اشعار دیکھیے ۔ پھر انھوں نے محاسنِ شعری میں جو نئے عناصر کا اضافہ کیا ہے ' اس سے میں یہیں بحث کر لیتا ہوں ۔

حسرت :

آوارۂ دشت جستجو ہیں
ہم خانہ بدوشِ آرزو ہیں

نئی ترکیبوں کے اختراع میں حسرت کبھی تو عرفی کے مقام تک پہنچ جاتا ہے :

دشوار ہے اہتمام تمکیں
ہم پر کہ ہلاکِ گفتگو ہیں

اس درجہ غرور ناروا ہے
مانا کہ حضور خوب رو ہیں

نا واقف بے ثباتی گل
بلبل ہیں کہ محو رنگ و بو ہیں

ہم زخمیِ تیغِ عشق حسرت
بیگانۂ خواہشِ رفو ہیں

ہم پر بھی مثلِ غیر ہیں کیوں مہربانیاں
اے بدگماں یہ خوب نہیں بدگمانیاں

حیرت ہے یادگارِ زمانِ جنوں ہنوز
باقی ہیں شوقِ یار کی اب تک نشانیاں

طاعت گذار ہوں دلِ حسرت پسند کا
ناکامیاں ہیں میرے لیے کامرانیاں

ٹھہرا ہے ضبطِ شوق پہ آکر معاملہ
اس درجہ آبرو کی بڑھیں بے زبانیاں

گو ترک[۱] آرزو کا زمانہ گذر گیا
لیکن گئیں نہ ہم سے تری سرگرانیاں

نگاہ یار جسے آشنائے راز کرے
وہ کیوں نہ خوبیِ قسمت پہ اپنی ناز کرے

دلوں کو فکر دو عالم سے کر دیا آزاد
ترے جنوں کا خدا سلسلہ دراز کرے

---

۱ - اس شعر میں 'ترکِ آرزو' کے عہد کو دوسرے عہدوں سے بالکل Isolate ، علیحدہ اور قائم بالذات کر لیا ہے - یہ ناممکن ہے - (شاید نظریاتی طور پر ہو) وقت اس طرح ماضی سے مستقبل میں مدغم ہوتا ہے کہ شعور بھی نہیں ہوتا اور ہم خود ساختہ ادوار پیدا کرتے ہیں - ذہن میں وقت کی رفتار کا تصور زیادہ قرین حقیقت ہے - خاص طور پر شاعر کے ذہن میں اگر پہلا مصرع یوں ہوتا : ”گو ترکِ آرزو کو زمانہ گزر گیا“ تو صورتِ معاملہ بدل جاتی - بہرحال شاعر کی واردات سے کماحقہ آگہی کسی دوسرے کے لیے ناممکن ہے -

خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد
جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

ترے ستم سے میں خوش ہوں کہ غالباً یوں بھی
مجھے وہ شاملِ اربابِ امتیاز کرے

امیدوار ہیں ہر سمت عاشقوں کے گروہ
تری نگاہ کو اللہ دل نواز کرے

ترے کرم کا سزاوار تو نہیں حسرت
اب آگے تیری خوشی ہے جو سرفراز کرے

مایوس[1] دل کو پھر سے وہ شوریدہ کر چلے
تم تو یہ خوب کارِ پسندیدہ کر چلے

اظہارِ التفات کے پردے میں اور بھی
وہ عقدہ ہائے شوق کو پیچیدہ کر چلے

ہمراہِ[2] غیر آ کے اڑائی مری ہنسی
خوب آپ خاطرِ دلِ رنجیدہ کر چلے

اہل[3] نظر کو بے خبرِ دو جہاں کیا
ایسی کچھ اک نگاہ وہ دزدیدہ کر چلے

---

۱ - بے قراری تھی سب امیدِ ملاقات کے ساتھ
اب وہ پہلی سی درازی شبِ ہجراں میں نہیں (حالی)

۲ - رات کے وقت مے پیے، ساتھ رقیب کو لیے
آئے وہ یاں خدا کرے پر نہ کرے خدا کہ یوں (غالب)

۳ - یوں چرائیں اس نے آنکھیں سادگی تو دیکھیے
بزم میں گویا مری جانب اشارہ کر دیا (فانی)

تھا عشقِ یار بھی کوئی گنجینۂ مراد
ویران دل میں ہم جسے پوشیدہ کر چلے

یہ طرفہ ماجرا ہے کہ حسرت سے مل کے آہ
کچھ جان و دل کو اور بھی شوریدہ کر چلے

ترا ناز بھول بیٹھا مری سب نیازمندی
بہ غرورِ دلربائی ، بہ یقینِ دلپسندی[1]

غمِ آرزو کا حسرت سبب اور کیا بتاؤں
مری ہمتوں کی پستی مرے شوق کی بلندی

حسرت موہانی نے متقدمین کی تصانیف کے مطالعے کے بعد کچھ محسناتِ شعر اور بھی پرانے ذخائر پر اضافہ کیے ہیں ۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان کا ذکر یہیں کر دیا جائے ۔

تکرارِ الفاظِ حسین :

مثلاً :

رہے اس شوخ سے آزردہ ہم چندے تکلف سے
تکلف بر طرف ، تھا ایک اندازِ جنوں وہ بھی
(غالب)

کہاں گلوں کے وہ تختے وہ لالہ زار کہاں
بہار کو تو نظر لگ گئی بہار کہاں (شاد)

یہ اشعار بھی دیکھیے :

کس تجاہل سے وہ کہتا ہے کہاں رہتے ہو
ترے کوچے میں ستم گار ترے کوچے میں (شیفتہ)

---

۱ - یہ خزانہ تجھے ممکن ہے خرابوں میں ملے
(احمد فراز)

نوائے بلبلاں ہے یا ہوئی ہے لالہ کار آتش
گل آتش، غنچہ آتش ، گلستاں آتش، بہار آتش (وحشت)

حسرت لکھتا ہے :

"ان اشعار کے ملاحظے سے معلوم ہوگا کہ تکرارِ الفاظ کے حسین و قبیح ہونے کا کوئی قاعدہ یا ضابطہ مقرر نہیں ہے ۔ اس بات کا فیصلہ کہ تکرار معیوب ہے یا مستحسن، شاعر کے مذاقِ صحیح کے سوا اور کوئی نہیں کر سکتا ۔"

معائبِ سخن میں حسرت نے تکرارِ الفاظِ قبیح کی مثالیں دے کر یہ بات واضح کی ہے ۔

صدقِ محاورہ ، صفائیِ زبان و سادگیِ بیان :

ان چیزوں کا ذکر دراصل فصاحت و بلاغت کے مباحث میں اساتذہ کرتے ہیں ۔ تاہم حسرت کی کچھ مثالیں دیکھ لیجیے :

تم کہ بیٹھے ہوئے اک آفت ہو
اٹھ کھڑے ہو تو کیا قیامت ہو (حاتم)

دردِ دل کچھ کہا نہیں جاتا
آہ چپ بھی رہا نہیں جاتا (قائم)

اور سب تم سے ورے بیٹھے ہیں
ایک ہم ہیں کہ پرے بیٹھے ہیں

پھٹ چکا جب سے گریباں تب سے
ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھے ہیں (مصحفی)

نکات سخن : ۱۲۱ - ۱۲۲ ۔

رہرو ہر ایک بھر تماشا ٹھہر گیا
ٹھہرے وہ جس جگہ وہیں میلا ٹھہر گیا

دل کو چھپا رہے تھے وہ آنکھوں نے کہہ دیا
گزرے جو دو گواہ تو دعویٰ ٹھہر گیا (اسیر)

خوب روکا شکایتوں سے مجھے
تو نے مارا عنایتوں سے مجھے

واجب القتل اس نے ٹھہرایا
آیتوں سے روایتوں سے مجھے (ذوق)

جو کہا اس نے وہ کیے ہی بنی
صوفیوں کو بھی مے پیے ہی بنی

کافرِ عشق ہو گئے آخر
ان بتوں کا کہا کیے ہی بنی

رات ساقی بغیر تھام کے دل
زہر کا گھونٹ بے پیے ہی بنی

(تنویر دہلوی)

ہجر میں ضبط مدّعا نہ ہوا
آدمی ہیں بہت کیا، نہ ہوا

درد دل کیا کہیے دلیر اپنا
اعتبار آپ کو ہوا نہ ہوا

(دلیر مارہروی)

ترجمۂ محاورۂ فارسی :

اس سلسلے میں آبِ حیات کا پہلا حصہ مطالعے کا سزاوار ہے۔ حسرت کا خیال ہے کہ فارسی محاوروں کے بے تکلف ترجموں سے شعر کا لطف (حسنِ سخن) دوبالا ہو جاتا ہے۔ اس دعوے کو کاملاً تو تسلیم نہیں کیا جا سکتا ، لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض مقامات پر ترجمۂ محاورۂ فارسی لطف دیتا ہے اور ذوقِ سلیم پر اس کا مدار ہے جو منجملۂ رموزِ علومِ شعریہ ہے۔

مثالیں :

فارسی: با کلاہِ زریں (یعنی سے ، با کا ترجمہ)۔

آتا ہے جب چمن میں تو زریں کلاہ سوں
اٹھی ہے فوجِ حسن تری جلوہ گاہ سوں (ولی)

فارسی : گوش کردن (سننا)۔

مثال :

اک بار اگر بات مری گوش کرے تو
ملنے کو رقیبوں کے فراموش کرے تو (سودا)

راقم السطور کو یہاں اس ترجمے سے شعر اردو میں کوئی خاص بات نظر نہیں آئی۔

فارسی : تو گوئی ، گویا ، گوئیا ، گوئی۔

اس کا ترجمہ 'تو کہے' یا 'کہے تو' بعض اوقات کچھ unsophisticatedte ، سادہ ، بھولا بھالا سا معلوم ہوتا ہے۔

حسن کہتا ہے :

کہے تو کہ خوشبولیوں کے پہاڑ

اور حسرت نے میر کا شعر نقل کیا ہے :

نمود کر کے وہیں بحر غم میں بیٹھ گیا
کہے تو میر بھی اک بلبلا تھا پانی کا

فارسی : بہ دیر خبردار شدیم ۔

خوش سرانجام تھے وے جلد جو ہشیار ہوئے
ہم تو اے ہم نفساں دیر خبردار ہوئے (میر)

فارسی : انتظار کشیدن ۔

حسرت نے بھی شعر انتظارِ ساغر کھینچنے کے متعلق ہی نقل کیا ہے تو غالب کے اس شعر میں کیا برائی ہے :

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں انتظارِ ساغر کھینچ

فارسی : نرخ شکستن : (بھاؤ کم کرنا ۔ ترجمہ : اردو مول توڑنا) ۔

تصویر یار جی میں ہے، لے جا کے مصر میں
یوسف کا مول بر سرِ بازار توڑیے (ہوس)

تماشا کردن (دیکھنا) ۔

ترجمہ : خانہ ویراں سازیِ حیرت تماشا کیجیے
صورتِ نقش قدم ہوں رفتۂ رفتارِ دوست (غالب)

تماشا کر اے محو آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں (ایضاً)

آب حیات میں تراجم حسرت سے زیادہ دلکش اور معنی خیز ہیں اور راقم کی نظر میں اس ترجمے میں (جب تک ترکیب نہ لی جائے) کوئی جمالیاتی رمز مخفی نہیں ہے ۔

شوخیِ کلام و رندیِ مضمون :

حسرت کے خیال میں ان چیزوں سے اکثر حسنِ سخن میں اضافہ ہو جاتا ہے - یہ دعویٰ بالبداہت غلط ہے - شوخیِ کلام اور رندیِ مضمون ذوقِ سلیم کی حدود میں رہے تو موضوعِ شعر ہے ورنہ بیانِ واقعہ ہے - ہر شعر انفرادی طور پر جانچا جائے گا -

حسرت کی کچھ مثالیں دیکھیے :

اے وائے روزِ حشر اگر ہم سے ہو سوال
جو کچھ کیا ہے ہم نے شبِ ماہتاب میں (شیفتہ)

غالب چھٹی شراب پر اب بھی کبھی کبھی
پیتا ہوں روزِ ابر و شبِ ماہتاب میں (غالب)

(یہ شعر حسرت کے ہاں نہیں ہے)

پہلے تو آکے شیخ نے دیکھا ادھر آدھر
پھر سر جھکا کے داخلِ میخانہ ہو گیا (لااعلم)

داغ کا یہ شعر حسرت نے درج نہیں کیا :

جمع ہیں ہاک اک زمانے کے
ہائے جلسے شراب خانے کے

ریاض کا یہ شعر بھی غیرموجود ہے :

خدا کے ہاتھ ہے بکتا نہ بکتا مے کا اے ساقی
برابر مسجدِ جامع کے ہم نے تو دکاں رکھ دی

اسی طرح غالب کا یہ شعر غائب ہے :

غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے
یہ رنج کہ کم ہے مئے گلفام بہت ہے

تازگیِ بیان و ندرتِ مضمون :

یہاں بھی یہ بیان انفرادی طور پر پرکھا جائے گا۔ نہ ہر تازہ بیان حسین ہے نہ ہر نادر مضمون شاعرانہ۔ بہرحال حسرت کی کچھ مثالیں دیکھ لیجیے۔ یہ غور کر لیجیے کہ حسرت یہ دعویٰ بھی کرتا ہے کہ مضمون کتنا ہی معمولی اور پامال کیوں نہ ہو، لیکن بیان کی تازگی اس میں ندرت پیدا کرتی ہے۔ یہ وہی لفظ و معنی کا تعلق ہے جس سے بحث ہو چکی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ قافیہ اگر پامال ہوگا تو طرزِ بیان اس کے تقاضوں کے مطابق کسی حد تک ضرور پامال ہوگا۔ تازگی صرف معانی کے نئے پہلو دیکھنے سے پیدا ہوتی ہے۔

حسرت نے جو مثالیں دی ہیں وہاں مضمون کا کوئی غیر معروف پہلو سامنے آیا ہے اور اسی سے تازگی پیدا ہوئی ہے۔ حسن اظہار ضروری ہے۔ لیکن پامال اور فرسودہ مضمون پر آرائش صرف کرنا بیہودہ کام ہے اور آج کل کی نسل شاید اسی لیے علومِ شعریہ کے اس حصے سے (صرف اتنے حصے سے) بدگمان ہے۔

غور فرمائیے حسنِ اظہار اور کمالِ ابلاغ کے ساتھ مضمون کی کیا کیفیت ہے:

یاد اس کی اتنی خوب نہیں میرؔ باز آ
نادان پھر وہ جی سے بھلایا نہ جائے گا (میرؔ)

(حسرت کے ہاں یہ شعر نہیں ہے)

پکتا رہا جو پھوڑا سا یوں ساری رات دل
تو صبح تک تو ہاتھ لگایا نہ جائے گا (میرؔ)

۱نہ دے نامے کو اتنا طول غالب مختصر لکھ دے
کہ حسرت سنج ہوں عرض ِ ستم ہائے جدائی کا

دھوم تھی اپنی پارسائی کی
کی بھی تو کس سے آشنائی کی

کیوں بڑھاتے ہو اختلاط بہت
ہم کو طاقت نہیں جدائی کی

نہ ملا کوئی غارت ِ ایماں
رہ گئی شرم پارسائی کی (حالی)

ہے آج جو سر گذشت اپنی
کل اس کی کہانیاں بنیں گی[۲]

(امیر مینائی)

(۱) حسن ِ ترکیب ۔ (۲) خوبی ِ استعارہ ۔ (۳) لطف ِ تشبیہ :
نمبر ۲ اور ۳ کے متعلق بیان میں تفصیلی ذکر آ چکا ہے ۔ ترکیب کا منصب یہ ہے کہ دو سلسلہ ہائے خیال کو جوڑ کر جدت پیدا

---

۱ ۔ اس شعر کا مفہوم یہ نہیں کہ اس خط میں جدائی کی کیفیات بیان کرتا ہوں ۔ بلکہ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ 'حسرت سنج' کہہ کر اس بات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ ستم ہائے جدائی بیان کرنے کا موقع بھی نہیں ملا ۔ ظہوری کا یہ شعر غالباً اس کا ماخذ ہے :

این شکایت نامۂ نا مہربانی ھائے تست
آنچہ دیدم از جدائی ھا جدا خواہم نوشت

۲ ۔ داستاں در پردہ مے گویم ولے
گفتہ خواھد شد بہ دستاں نیز ھم

کرے یا اختصار سے جان کلام بن جائے۔ معانیِ دقیق کے لیے تراکیب کی ضرورت ہوتی ہے۔ میں ترکیب کے منصب سے بیان میں تعرض کر چکا ہوں۔ یہاں تکمیلِ کلام کے لیے صرف کچھ تراکیب حسرت کی نقل کردہ پیش کرتا ہوں :

کہوں کیا تجھ سے اے سودا خرام نازنیں اُس کا
دلوں کو ڈھونڈتی اک آفتِ ناگاہ پھرتی ہے

ہوتی ہی نہیں کم کسی عنوان تپشِ دل
ہے دامنِ مژگاں سے فروزاں تپشِ دل

(مذنب)

ابھی آتی ہے بو بالش سے اُس کی زلفِ مشکیں کی
ہماری دید کو خوابِ زلیخا عارِ بستر ہے

حسرت نے یہ شعر نہیں لکھا :

خوشا اقبالِ رنجوری عیادت کو تم آئے ہو
فروغِ شمعِ بالیں ، طالعِ بیدارِ بستر ہے

(غالبؔ)

تسلیم لکھنوی :

سیرِ حالِ رفتگاں کر چشمِ عبرت کے لیے
سرمۂ بینش غبارِ کارواں ہو جائے گا

رضوان مراد آبادی :

کب داغ یہ دل پر شبِ ہجراں میں لگے ہیں
نایاب کنول انجمنِ جاں میں لگے ہیں

ہے نام الٰہی کا گلِ فردوس تماشا
بوٹے جو قبائے شہِ ذی شاں میں لگے ہیں

مہر دہلوی :

اے دیدۂ تر بارش خوناب کہاں تک
دامن میں بہارِ گلِ شاداب کہاں تک

تاچند شب افروزی مصباحِ کواکب
تابندگیِ کرمکِ شب تاب کہاں تک

تا چند نظر بازی و پابندی تقویٰ
ہمسایگیِ شعلہ و سیماب کہاں تک

حسنِ استعمالِ الفاظِ جمع مخصوص بہ خاندانِ مؤمن و نسیم :

ذکی مراد آبادی :

واہ وا ! نامِ خدا حسن طرح داروں کے
کیا تجلی ہے کہ پر جلتے ہیں نظّاروں کے

حسرت (استادِ جرأت) :

بہاریں ہم کو بھولیں ، یاد ہے اتنا کہ گلشن میں
گریباں چاک کرنے کا بھی اک ہنگام آیا تھا

معاملہ بندی ، واقعہ گزاری اور جذبہ نگاری :

ان کا تعلق بھی صنائع و بدایع لفظی و معنوی سے نہیں ۔ مثالیں ان کی عام اشعار میں مل جائیں گی ۔

متانتِ مضمون ، بلندیِ جذبات و مذاقِ تصوف :

جو صورت نمبر ۸ کی ہے وہ اس کی بھی ہے ۔

مطابقتِ الفاظ و مضمون :

حسرت مضمونِ شعر اور الفاظِ شعر میں مطابقت قائم کرنا

عموماً ضلع پر خیال کرتے ہیں ۔ حالانکہ انتقاد کی اصطلاح میں اس کا مفہوم ابلاغِ تام کی کوشش ہے ۔

نقل قول کی تازگی :
اس کا تفصیلی ذکر میں آگے کرتا ہوں ۔

کنایہ :
بیان میں ذکر آ گیا ۔

سوز و گداز :
اسلوب کی صفات کی نئی ترتیب میں اس سے بہ تفصیل بحث ہوگی ۔

مصرعوں کا تقابل اور الفاظ کا الٹ پھیر :

پسندیدگیِ جملۂ انشائیہ بہ مقابلۂ جملۂ خبریہ :
معانی سے مربوط ہے ۔

تعددِ الفاظ و فقراتِ موزوں :
واضح ہے ۔

سہلِ ممتنع :
حسرت کے خیال میں اس صنف کا نام ہے جس کو دیکھ کر ہر شخص بہ ظاہر یہ سمجھے کہ یہ بات میرے دل میں بھی تھی اور ایسا کہنا ہر شاعر کے لیے آسان ہے ، مگر جب خود کوشش کرکے ویسا لکھنا چاہے تو لکھ نہ سکے ۔

میر ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے (میر)

———

میرے تغییرِ حال پر مت جا
اتفاقات ہیں زمانے کے (میر)

غیر کو تم نہ آنکھ بھر دیکھو
کیا غضب کرتے ہو ادھر دیکھو

دیکھنا زلف و رخ تمھیں ہر وقت
شام دیکھو نہ تم سحر دیکھو (حسن)

غالب کی یہ غزل : ''کوئی اُمید بر نہیں آتی'' کاملاً سہلِ ممتنع کی مثال ہے ۔

عصرِ حاضر :

جوش ملیح آبادی :

اگرچہ وہ غزل کے خلاف ہیں لیکن ان کی نظم میں بھی تغزل کا پہلو جلوہ گر رہتا ہے ۔ یوں محض تعقلات کو وہ جب بیان کرتے ہیں تو جذبے سے بہت دور نکل جاتے ہیں ۔ اس کے باوصف صنایع لفظی و معنوی میں ان کا قلم غیر شعوری طور پر بھی آرایشِ سخن میں معروف رہتا ہے :

دیرِ خیال بے صنم ، زلفِ رموز خم بہ خم
علم ہنوز گرمِ[1] رم ، عقل ہنوز نا تمام

سنگ بہ جیبِ بحر و بر طفلِ جہاں برہنہ سر
دستِ[2] حیات بے سپر، خنجرِ مرگ بے نیام

---

۱ ۔ عقل کی صفتِ گریز پائی کی طرف اشارہ ہے ۔

۲ ۔ اقبال :

زلزلے ہیں ، آندھیاں ہیں، قحط ہیں ، آلام ہیں
کیسی کیسی دختران مادرِ ایام ہیں

مہلتِ سنگ، تازہ دم امتِ شیشہ بے حشم
کاسہ بدستِ نسلِ جم[1]، کیسہ بدوش آلِ سام

نہ ہو ملول ادھر سے وہ یار گزرے گا
اور ایک بار نہیں، لاکھ بار گزرے گا

اٹھائے دوش پر اک دن ہزار ہا صبحیں[2]
ہر اک دقیقۂ شب ہائے تار گزرے گا

مچل رہی[3] ہے جہاں آب و تابِ مکرِ سراب
وہیں سے پیچ و خمِ جوئے بار گزرے گا

جہاں[4] سیاست یخ سے جما ہوا ہے لہو
وہیں سے لشکرِ برق و شرار گزرے گا

رہِ خزاں[5] سے نہ اٹھ ہم نشیں کہ پل بھر میں
یہیں سے قافلۂ نو بہار گزرے گا

---

۱ - جم، جم شید: جم پر جوڑ ہے - 'شید' بزرگوار کو کہتے ہیں - جیسے خورشید - 'شت' بھی اس لاحقے کی ایک شکل ہے - بہ اعتبار متن و سیاق و سباق - (۱) سکندر- (۲) حضرت سلیمان - جمشید بادشاہ ایران (مربوط بہ ضحاک) تینوں کے لیے آتا ہے -

۲ -'اک دن' اور 'ہزارہا' کی رعایت سے قطع نظر 'دقیقۂ شب ہائے تار' سے صبح کا تضاد دیدنی ہے -

۳ - دیکھیے 'آب' اور 'سراب' میں کیا رعایت مدنظر ہے اور 'سراب' سے 'پیچ و خم' کی مراعات النظیر کے ساتھ 'جوئے بار' کا تضاد قائم ہے -

۴ - (الف) یخ - جما ہوا - (ب) برق و شرار : مراعات النظیر - اور پھر دونوں ٹکڑوں میں ایک تضاد کا سا رنگ جو بہت خوب صورت معلوم ہوتا ہے -

۵ - مراعات النظیر اور تضاد -

خدا[1] گواہ الٰہی بے سوادِ کوچوں سے
جلوسِ گیسو و چشم و عذار گزرے گا

اسی[2] مدینۂ[4] رندی سے لرزہ براندام
غرورِ عابدِ شب زندہ دار گزرے گا

اسی[3] گلی سے وہ گوہر جبین و آہو چشم
عدن بدوش و ختن در کنار گزرے گا

پئے[3] طواف مڑے گی ادھر نسیم و شمیم
تری گلی کا جدھر سے غبار گزرے گا

وہاں[5] پہنچ نہ سکے گا غرورِ چتر و کلاہ
کبھی جدھر سے ترا انکسار گزرے گا

دلِ[6] فضا میں پَر افشاں ہے آرزوئے غبار
ضرور ادھر سے کوئی شہ سوار گزرے گا

یہ[7] ایک شب کی تڑپ ہے سحر تو ہونے دو
بہشت سر پہ لیے روزگار گزرے گا

چھڑا[8] جو تذکرہ[5] اوجِ آسماں اے جوش
مری زمیں کو بہت ناگوار گزرے گا

---

۱ - مراعات النظیر۔
۲ - تضاد - مراعات النظیر۔
۳ - مراعات النظیر۔
۴ - رندی، عابد : تضاد۔
۵ - مراعات النظیر اور تضاد۔
۶ - 'پرافشاں' یہاں نہایت بلیغ واقع ہوا ہے کہ غبار کے ساتھ متعلق ہے۔
۷ - شب و سحر : تضاد۔
۸ - آسماں و زمیں : تضاد - ساری نظم میں رعایات مراعات النظیر اور تضاد نے ایک بات پیدا کی ہے۔

میخانۂ افکار:

مے خانہ تاب ناک[1] رہے، رند بامراد
یا رب دعائے شعلہ دلاں مستجاب باد

تاکے رہیں[2] گے سنگِ رہِ راست اے ندیم
زہادِ کوزہ عقل و فقیہانِ کج نہاد

یاروں[3] کی غیبت اور پھر اُن کی جناب میں
جن کی نظر میں کفر ہے دشمن سے بھی عناد

رکھی[4] ہے روزگار کی ناپختگی نے حیف
اقوال کی زمین پہ بنیادِ اعتقاد

اے[5] رہ روانِ جادۂ اسلاف ہوشیار یار
دیکھو وہ سامنے ہے مآلِ ثمود و عاد

پھبتا[6] نہیں ہے عشق پہ دارالقضاء کا چتر
اب کج ہو فرقِ عقل پر اے تاجِ اجتہاد

---

۱ - 'تاب ناک' سے 'شعلہ دلاں' کا تعلق از قسم ایہام تناسب ہے اور 'رب' اور 'دعا' میں مراعات النظیر قائم ہے -

۲ - سنگ و کوزہ کا تضاد دیدنی ہے - زہاد اور فقیہان میں مراعات النظیر، راست اور کج میں تضاد -

۳ - تضاد -

۴ - 'زمین' اور 'بنیاد' میں مراعات النظیر قائم ہے -

۵ - 'اسلاف' اور 'ثمود و عاد' میں مراعاتِ النظیر ہے -

۶ - چتر ، تاج ، دارالقضا ، اجتہاد سب مراعات النظیر کے شواہد ہیں -

اے[1] احولانِ مدرسہ یادِ خدا ہے شرک
اپنے کو بھی کیا ہے کبھی آدمی نے یاد ؟

دیکھیں[2] وہ سوئے نعمتِ دارین کس لیے
حاصل جنھیں ہے دولتِ بیدار قلبِ شاد

ہم[3] محرمانِ لیلیِ اضداد کے حضور
یخ میں جھندگی ہے ، شرارے میں انجماد

ہر نقش[4] ہائے مردِ خود آگاہ پر نثار
صد طرۂ سکندر و صد افسرِ قباد

پست[5] و بلند و ارض و سماوات و مہر و ماہ
اقطابِ فکر کے ہیں غلامانِ خانہ زاد[6]

حفیظ جالندھری :

کوئی[7] دوا نہ دے سکے مشورۂ دعا دیا
چارہ گروں نے اور بھی درد کا دل بڑھا دیا

---

۱ - خدا اور آدمی غیرِ یک دیگر ہیں - تضاد کا عجیب پہلو ہے -
۲ - نعمتِ دارین ، دولتِ بیدار، قلبِ شاد ، ایک سلسلے کی کڑیاں ہے -
۳ - یخ ، انجماد : مراعات النظیر - یخ ، شرارہ : تضاد - اضداد سے اشارہ بھی کیا ہے -
۴ - سکندر اور قباد میں مراعات النظیر ہے -
۵ - پست و بلند میں تضاد - ارض و سماوات و مہر و ماہ میں پہلے تضاد پھر مراعات النظیر اور یہ کمالِ فن ہے -
۶ - غلام اور خانہ زاد کے تعلق پر غور فرمائیے -
۷ - دوا اور دعا کا تعلق ظاہر ہے -

چارہ گروں نے درد بڑھایا

ایک تضاد کی صورتِ حسین پیدا ہوئی ہے - اسی قسم کے تصرفات سے شعر میں اپج کا سراغ ملتا ہے -

ذوقِ[1] نگاہ کے سوا، شوق گناہ کے سوا
مجھ کو خدا سے کیا ملا مجھ کو بتوں نے کیا دیا

تھی[2] نہ خزاں کی روک تھام دامنِ اختیار میں
ہم نے بھری بہار میں اپنا چمن لٹا دیا

حسنِ[3] نظر کی آبرو صنعتِ برہمن سے ہے
جس کو صنم بنا لیا اُس کو خدا بنا دیا

داغ[4] ہے مجھ پہ عشق کا میرا گناہ بھی تو دیکھ
اس کی نگاہ بھی تو دیکھ جس نے یہ گل کھلا دیا

عشق[5] کی مملکت میں ہے شورشِ عقلِ نامراد
اُبھرا کہیں جو یہ فساد دل نے وہیں دبا دیا

نقشِ[6] وفا تو میں ہی تھا اب مجھے ڈھونڈتے ہو کیا
حرفِ غلط نظر پڑا تم نے مجھے مٹا دیا

خبثِ دروں دکھا دیا ہر دہنِ غلیظ نے
کچھ[7] نہ کہا حفیظ نے، ہنس دیا مسکرا دیا

---

۱ - ذوق وشوق: مراعات النظیر - خدا - بت: تضاد -
۲ - بہار - خزاں: تضاد -
۳ - برہمن - صنم: مراعات النظیر - خدا - بت: تضاد - یہاں بنا دینے سے ایک صورت نفیس پیدا ہوئی ہے -
۴ - گل کھلانا - پھر اس کا تعلق داغ سے - ایک جھلک ایہام تناسب کی بھی معلوم ہوتی ہے - غور کا مقام ہے - جلدی فیصلہ نہیں کیا جا سکتا - گل کھلا دینا تو مراعات النظیر ہے ہی -
۵ - ابھرنا - دبانا: تضاد - مملکت اور فساد میں یک گونہ تعلق ہے کہ ہوتا رہتا ہے -
۶ - نقش - حرف - مٹا دینا: مراعات النظیر اور تضاد کا مجموعہ معلوم ہوتا ہے -
۷ - مراعات النظیر - شعر ہلکا ہے -

(۱)

محروم :

اس[۱] کا گلا نہیں کہ دعا بے اثر گئی
اک آہ کی تھی وہ بھی کہیں جائے مر گئی

اے[۲] ہم نفس نہ پوچھ جوانی کا ماجرا
موجِ نسیم تھی اِدھر آئی اُدھر گئی

دام[۳] غمِ حیات میں اُلجھا گئی اُمید
ہم یہ سمجھ رہے تھے کہ احسان کر گئی

اس[۴] زندگی سے ہم کو نہ دنیا ملی نہ دین
تقدیر کا مشاہدہ کرتے گزر گئی

انجامِ[۵] حسن گل پہ نظر تھی وگرنہ کیوں
گلشن سے آہ بھر کے نسیمِ سحر گئی

بس اتنا ہوش تھا مجھے روزِ وداعِ دوست
ویرانہ تھا نظر میں جہاں تک نظر گئی

ہر موجِ آبِ سندھ ہوئی وقفِ پیچ و تاب
محروم[۶] جب وطن میں ہماری خبر گئی

---

۱ ۔ دعا اور آہ کا تعلق ظاہر ہے ۔

۲ ۔ آئی اور گئی میں صنعتِ تضاد کیسی استادانہ استعمال ہوئی ہے ۔

۳ ۔ دام اور الجھانا کے تعلق پر غور فرمائیے ۔

۴ ۔ دنیا ۔ دین : تضاد ۔

۵ ۔ گل ، نسیم : مراعات النظیر ۔ آہ بھرنے سے ایہام تناسب کا رنگ نکھرتا ہے ۔

۶ ۔ پیچ و تاب : مراعات النظیر ۔

(۲)

کاوشوں[۱] سے اماں ملے نہ ملے
پھر ترا آستاں ملے نہ ملے

اب[۲] قفس ہی کو آشیاں کہیے
راحتِ آشیاں ملے نہ ملے

دل[۳] سے رہتے ہیں مشورے دن رات
ہم سخن ہم زباں ملے نہ ملے

محوِ[۴] فریاد ہم ہیں آج کہ پھر
فرصتِ یک فغاں ملے نہ ملے

صنعتِ ایہامِ تناسب :

میں نے عرض کیا تھا کہ صنایع و بدایع لفظی و معنوی کے معاملے میں انتخاب سے کام لیا جا رہا ہے کہ جو لوگ اصلاً مخاطب ہوں وہ اس فن کی افادی حیثیت سے آگاہ ہوں ۔ میں خود جن صنایع کا اضافہ کروں گا وہ اسلوب کی صفات سے تعلق رکھتی ہیں اور وقت پر ان کا ذکر آئے گا ۔ اس کی تصریح اس لیے کر دی گئی کہ تصنیف کا نقطۂ نظر واضح ہو جائے ۔ یہ صنایع لفظی و معنوی کی فہرست نہیں

---

۱ ۔ ملے نہ ملے : تضاد ۔

۲ ۔ آشیاں، راحت : مراعات النظیر ۔ قفس ، آشیاں : تضاد ۔

۳ ۔ ہم سخن ۔ ہم زباں : مراعات النظیر ۔ دل کبھی ہم زباں نہیں ہوا کرتا ۔

۴ ۔ فریاد ۔ فغاں : مراعات النظیر ۔

ہے ، بلکہ منتخب صنایع کے اطلاق اور ان کے افادے کے سلسلے میں ایک کوشش ہے کہ آجکل کے تخلیقی صناع پرانے علوم سے آشنا ہو جائیں اور ان کی بدگمانیاں بھی رفع ہو جائیں ورنہ "بحرالفصاحت" کے ہوتے ہوئے کسی کتاب کی ضرورت نہ تھی ۔

صنعت ایہام تناسب ، شعر کے معانی کی مختلف سطحوں کی طرف اشارہ کرتی ہے اور مراعات النظیر و تضاد کی طرح کوائف ذہنیہ کے ابلاغ میں معاون ہوتی ہے ۔ اس میں خیال افروزی (Suggestion) کے جو پہلو پوشیدہ ہیں ان پر بھی نظر رکھیے ۔

تقوی لکھتے ہیں[1] :

"ایہام تناسب :
ایں صنعت چنان است کہ دو معنیِ غیر متناسب را بدو لفظ تعبیر نمایند کہ یکے ازاں لفظ دو معنی داشتہ باشد و معنی دومش کہ غیر مقصود است ، بامعنیِ آن لفظ دیگر تناسب داشتہ باشد . . . چنانکہ در بیتِ خاقانی :

از دمِ خلق تو در مسدّسِ گیتی
بوے مثلث بہر مشام درآید"

مثلث عطریات میں شامل ہے اور یہی معنی مراد ہے ۔ لیکن دوسرے معنی (ہندسہ) مسدس سے نسبت رکھتے ہیں ۔

نجم الغنی کا قول ہے :

"یعنی دو لفظ ایسے بیان کریں کہ ان کے معنی میں کچھ تناسبت مقصود نہ ہو ۔ یعنی ایک لفظ کے معنی دوسرے لفظ کے معنی

---

۱ ۔ ہنجار گفتار : ص ۲۲۳ ۔

سے اس کلام میں کچھ مناسبت نہ رکھتے ہوں لیکن ان میں سے ایک لفظ کے معنی ایسے ہوں کہ دوسرے لفظ کے معنی سے مناسبت رکھتے ہوں جیسے ایک کلام میں لیلٰی و مجنوں دونوں لفظ مذکور ہوں اور مجنوں دیوانہ اور سڑی کے معنی میں لایا گیا ہو - پس ظاہر ہے کہ وہاں لیلٰی اور مجنوں کے معنی میں کچھ مناسبت نہ ہوگی - لیکن مجنوں کے ایک معنی اور بھی ہیں ، یعنی قیس عاشقِ لیلٰی کا لقب بھی مجنوں ہے - اس معنی کو لیلٰی کے معنی سے مناسبت ہے ، اور چونکہ بادی النظر میں وہم ہوتا ہے کہ مجنوں بہ معنیِ عاشقِ لیلٰی مراد ہوگا ، اس جہت سے اس صنعت کا نام ایہام تناسب رکھا - کیونکہ دوسرے معنی کے تناسب کا وہم دلاتے ہیں - یہ صنعت مراعات النظیر کے ملحقات سے ہے - چنانچہ مثال مذکور میں مجنوں کا ذکر لیلٰی کی مناسبت سے مراعات النظیر ہے ، اور اس وجہ سے کہ اس سے دیوانے کے معنی مراد ہیں ، نہ کہ قیس ، ایہام تناسب ہے[1] -"

اس تقریر میں یا تحریر میں یہ فقرے خاص طور پر غور کرنے کے لائق ہیں :

(۱) دوسرے معنی کے تناسب کا وہم دلاتے ہیں -

(۲) یہ صنعت مراعات النظیر کے ملحقات سے ہے -

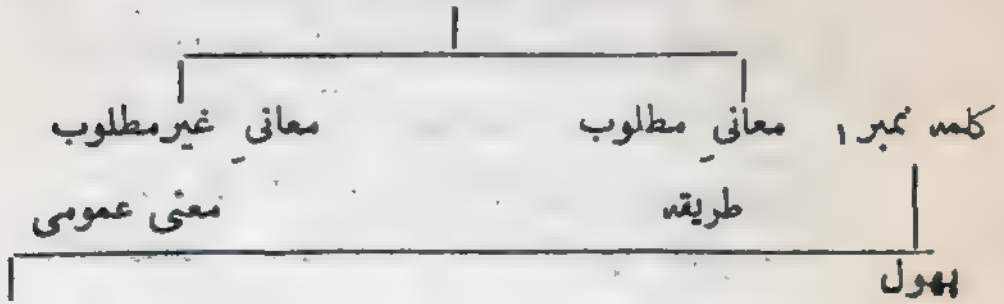
پہلے فقرے سے Suggestion خیال افروزی کا رنگ پیدا ہوتا ہے اور دوسرے سے معلوم ہوتا ہے کہ پہلی تینوں صنعتیں جن کا میں نے ذکر کیا ، خوب آپس میں گتھی ہوئی ہیں - میں نے تنقیدی مضامین (مجموعۂ مضامینِ شعریہ) میں اس کا ذکر کیا ہے اور ایک شجرہ بنایا ہے - وہ درج ذیل ہے :

---

۱ - بحر الفصاحت : ص ۱۰۳۰ -

الیس کا شعر ہے :

گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

کلمہ نمبر۲=رنگ

جسے کلمہ نمبر ۲ سے تعلق ہے

گلدستہ اور پھول اور رنگ میں یوں صنعت مراعات النظیر ہے۔

اقبال :

میں نے قصداً متاخرین کے بعد عصر حاضر میں اقبال کا نام نہیں لیا تھا۔ اس نے صنایع کو جس حُسن سے استعمال کیا ہے، اس کی نظیر بھی مشکل سے ملے گی۔ "تنقیدی مضامین" میں راقم السطور نے لکھا تھا (اور اس سلسلے میں بدیع کے متعلق راقم السطور کا مؤقف اور تصنیف کا روئے خطاب بھی واضح ہو جائیں گا) کہ ترنم اور نغمے کے کلمات جو مستعمل ہوئے ہیں اس وقت "فکر ہر کس بہ قدر ہمت اوست" کے مطابق سمجھ لیجیے۔ اس وقت اقبال کے کچھ اشعار سن لیجیے۔ پھر میں "شکوہ" کا تجزیہ کرتا ہوں :

خرد[1] کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں

۱۔ خرد اور عشق کا تقابل اقبال کے یہاں عام ہے۔ عشق اور کشف کو نظر بھی کہتے ہیں :

جملہ تن را در گداز الدر بصر   در نظر رو دو نظر رو دز نظر

'عروس لالہ' سے امت محمدی مراد ہے اور نسیم سحر سے محرم رموز ملت اسلامیہ، کہ اقبال خود ہیں۔

عروسِ لالہ مناسب نہیں ہے مجھ سے حجاب
کہ میں نسیمِ سحر کے سوا کچھ اور نہیں

مرا سبوچہ غنیمت ہے اس زمانے میں
کہ خانقاہ میں خالی ہیں صوفیوں[1] کے کدو

نکل کر خانقاہوں سے ادا کر رسمِ شبیری
کہ فقرِ خانقاہی[2] ہے فقط اندوہ دلگیری

نہ اٹھا پھر کوئی رومی[3] عجم کے لالہ زاروں سے
وہی آب و گلِ ایراں، وہی تبریز ہے ساقی

اقبال صنایع و بدایع لفظی و معنوی سے جس طرح آگاہ ہیں اور ساتھ ہی انگریزی صفات اسلوب خاص طور پر ترنم اور نغمے کا جس قدر خیال رکھتے ہیں، اس کے متعلق میں نے لکھا تھا[4]:

''آغاز کار ہی سے اقبال کو ایسے اساتذہ کی صحبت میسر آئی جو مشرق کے اسلوبِ انتقاد کے ماہر تھے اور علومِ شعری کے

---

۱ - صوفی وہ مراد ہیں جو عجم کے پیمانوں کے مطابق منفی اقدار حیات رکھتے ہیں اور قوتِ عمل کو مجروح و مفلوج کرتے ہیں۔
۲ - فقرِ خانقاہی وہی عجمی تصوف کا مضر اور منفی پہلو ہے۔
۳ - رومی: اقبال کا رہ نما ہے - ''پیامِ مشرق'' سے لے کر ''جاوید نامہ'' تک اس کی رہ نمائی کرتا ہے۔ یہ موقع دونوں کے افکار کی مشابہت بیان کرنے کا نہیں ہے۔
۴ - ''(مشرقی ادبیات میں) بدیع وہ فن ہے جو تزئین و تحسین کلام سے بحث
(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

رازدار تھے ۔ چنانچہ انھی لوگوں کے فیضان سے اقبال کو بھی معانی و بدیع کے تمام اسرار و رموز سے آگہی کامل حاصل ہوگئی اور ان کی یہی بصیرت تھی جو آخر ہر شعری کاوش میں صنعت گری کا روپ دھار کر نمودار ہوئی ۔ اقبال کے پرانی وضع کے ہم جلیسوں میں اور اقبال میں یہ فرق تھا کہ مؤخرالذکر انگریزی ادبیات سے مستفید ہوکر دونوں زبانوں کے علوم شعری کی تطبیق کا کام سرانجام دے سکتے تھے اور یہ بھی دریافت کر سکتے تھے کہ معانی و بدیع کے کون سے پہلو ایسے ہیں جو انگریزی انتقاد میں بجنسہ یا بہ ادنٰی تغیر موجود تھے۔ بہ الفاظ دیگر ان اساتذہ کرام کے فیض سے اقبال نے مغربی ادبیات ، انتقاد اور متعلقہ علوم کا گہرا مطالعہ کیا تاکہ مشرق و مغرب کا اختلاف و اتحاد واضح ہو سکے ۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال کے کلام میں صنعت گری کا وہ اسلوب مخصوص بھی نمایاں طور پر نظر آتا ہے جو مشرقی علومِ شعریؔ سے منسوب ہے اور مغربی رنگ بھی جھلکتا ہے ۔ کہیں کہیں دونوں میں ایسا امتزاج پیدا ہو گیا ہے کہ شاید و باید ۔ میں اس سلسلے میں ''شکوہ'' کے دو یا تین بندوں کا تجزیہ کروں گا ۔''

(پچھلے صفحے کا بقیہ حاشیہ)

کرتا ہے اور اس کے گُر سکھاتا ہے (اور انشا پرداز یا شاعر کو صنعت گری کی خاطر سوچ بچار کرنے پر مجبور کرتا ہے) ۔ بدیع کی تعریف ہی سے معلوم ہوتا ہے کہ اس علم کی قدر حسن ہے یعنی اس کا مقصد یہ ہے کہ کلام عناصرِ جمال کی نشان دہی کرے اور تخلیقِ حسن کے گر سکھائے ۔ اس مسئلے میں مغرب کے نقادوں نے بہت موشگافیاں کی ہیں ۔

میں کروچے کا ذکر کر چکا ہوں ، اس کے بیانات پر غور کیجیے ۔'' (تنقیدی مضامین : ص ۱۸۹ ببعد) ۔

اقبال کے ہاں مراعات النظیر ، تضاد اور ایہام تناسب کا استعمال بہت صناعانہ نظر آتا ہے ۔ 'شکوہ' کے پہلے بند کے دو شعر ملاحظہ فرمائیے :

کیوں زیاں کار بنوں ، سود فراموش رہوں
فکرِ فردا نہ کروں ، محوِ غمِ دوش رہوں

نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں
ہم نوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں

'زیاں' اور 'سود' میں تضاد ہے ، 'فردا' اور 'دوش' میں تضاد ہے ۔ نالہ ، بلبل اورگوش میں مراعات النظیر ہے ۔ لیکن ساتھ ہی ایہام تناسب بھی ہے ۔ ''ہمہ تن گوش'' یہاں بہ معنی متوجہ ، محو استعمال کیا گیا ہے ۔ لیکن کان کو ، جو گوش کے معانیِ غیر مطلوب ہیں ، نالے اور بلبل سے یک گونہ تعلق ہے ۔ اسی طرح آخری مصرعے میں 'ہم نوا' بہ معنی ہم صفیر و ہمدم استعمال کیا گیا ہے ۔ لیکن نوا کے دوسرے معانی یعنی آواز اور صدا کا خاموشی سے تعلق ہے ۔ یہ نسبت تضاد ہے ۔کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایہام تضاد ہے (بجائے ایہام تناسب کے) ۔ بہرحال 'نوا' اور 'خاموش' میں تضاد کی صنعت تو بہرحال موجود ہے ۔ (ایہام ، ایہام تضاد اور تناسب کی ضمنی بحث آگے آتی ہے) ۔

صنعتِ ایہام (توریہ) :

ایہام یہ ہے کہ ایک لفظ ایسا کلام میں واقع ہو کہ جس کے دو معنی ہوں ۔ ایک قریب ایک بعید ۔ معنی قریب سے مراد یہ ہے کہ وہ معنی اس مقام کے مناسب ہوں اور معانی بعید سے مراد یہ ہے کہ وہ معنی اس مقام کے مناسب نہ ہوں ۔ لیکن ان کا مقصود

ہونا بہ اعتبار کسی قرینہ ضمنی کے ہو ، یہاں تک کہ وہم (سامع) تأمل سے قبل معنیٰ قریب کی طرف جائے ۔ پس اگر قرینہ واضح ہوگا تو لفظ ''توریہ'' نہ ہوگا کیونکہ معنیِ قریب معانیِ بعید کو نہیں چھپا سکیں گے ۔

مثنوی ''ترانۂ شوق'' کے اس شعر میں :

میکش کو ہوس ایاغ کی ہے
پروانے کو لو چراغ کی ہے

لفظ ''لو'' کے دو معنی ہے : ایک شوق و آرزو ، دوسرے شعلہ ۔ پہلے معنی بعید ہیں اور دوسرے قریب، مگر یہاں یہ لفظ ''توریہ'' نہیں کیونکہ صرف شوق کے معنی ہونے پر قرینہ واضح ہے ، اور وہ یہ ہے کہ پروانہ عاشقی میں ضرب المثل ہے اور پہلے مصرعے میں 'ہوس' کا جو لفظ ہے وہ بھی ان معانی پر دلالت کرتا ہے ۔ پس اگر معنیِ قریب کے (جو مراد نہیں ہوتے) کچھ مناسبات کلام میں مذکور نہ ہوں تو اس کو ایہام مجرد کہتے ہیں اور اگر مذکور ہوں تو ایہام مرشح بولتے ہیں ۔ کبھی ایک لفظ دوسرے لفظ کے ساتھ ملنے سے ایہام کا فائدہ دیتا ہے ۔ ایہام مجرد کی مثال :

بستے ہیں ترے سائے میں سب شیخ و برہمن
آباد تجھی سے تو ہے گھر دیر و حرم کا (درد)

'سائے' کے معنیِ قریب دھوپ کی ضد ہیں اور معنیِ بعید حمایت ہیں ۔ یہی معانی یہاں مراد ہیں[1] ۔

---

۱ ۔ بحرالفصاحت : ص ۱۰۳۰ بنعد ۔

مگر[1] معیار 'البلاغت' میں سحر بدایونی لکھتے ہیں :

''یہ صنعت دو قسم ہے - ایہام تضاد اور ایہام تناسب ، جس کو توریہ بھی کہتے ہیں - یعنی ایسا لفظ لانا کہ دو معنی رکھتا ہو اور ،عنی دوم کہ غیر مقصود ہے ، کسی لفظ سے اگر نسبت تضاد کی رکھتا ہو تو وہ ایہام تضاد ہے اور اگر کوئی اور نسبت ہے تو ایہام تناسب - مثال ایہام تضاد کی یہ ہے :

امانت :

دلؔ جو بھر آیا تو اک شور مچایا میں نے
سارے تالاب کے سوتوں کو جگایا میں نے

لفظ 'سوتوں' کا استعمال یہاں بہ معنی صبح کے ہے - لیکن بہ معنی دوم خفتہ کہ غیر مقصود ہے - لفظ جگانے سے ایہام تضاد رکھتا ہے -

ولہ شعر :

ہجر ساقی میں رلاتا ہے ہمیں ابر سیاہ
غم و اندوہ بڑھاتی ہے گھٹا ساون کی

لفظ ' گھٹا' بڑھانے کا متضاد ہے اور معنیِ مقصود ابر کے ہیں - (ایہام تناسب دو قسم ہے،اگر معنی مقصود کے مناسبات مذکور ہوں تو اس کو ایہام مرشح کہتے ہیں -

جرأت :

ہوا میں بھی داخل کشتگاں تو عبث تو ہوتا ہے سرگراں
کہ مرے گلے کی طرف میاں تری آبِ تیغ کا ڈھال تھا

ڈھال کے معانی' غیر مقصود یعنی سپر ، تیغ کی مناسبت سے ہیں ورنہ مجرد -

---

۱ - معیار : ص ۴۵ -

لاعلم شعر:

بستے ہیں ترے سائے میں سب شیخ و برہمن
آباد ہے تجھ سے ہی تو گھر دیر و حرم کا

سایہ کے معنی ضد دھوپ (کذا) مراد نہیں ، بلکہ حمایت مراد ہے اور مناسبات مذکور نہیں ۔

نسیم کا شعر ہے :

سودا ہے مری بکاولی کو
ہے چاہ بشر کی باولی کو

چاہ بہ معنی محبت اور باولی بہ معنی دیوانہ مقصود ہیں ۔

اب صنعتِ ایہام تناسب سے محض ایہام کا تعلق اور اس کی مشابہت واضح ہوجاتی ہے[1] ۔

صاحبِ بحرالفصاحت نے ایہام مرشح کی جو مثالیں دی ہیں ان میں سے کچھ میں نقل کرتا ہوں ۔ غور فرمائیے ایہام تناسب کے کس قدر قریب جا پڑتی ہیں اور اسی کے متعلق مولانا روحی نے دبیر عجم میں تنبیہ کی ہے ۔

---

۱ ۔ واضح رہے کہ شمس قیس 'بحر الفصاحت' اور 'معیار البلاغت' سے متفق ہے ۔ لیکن مولانا روحی (دبیر : ترجمہ ص ۲۸۶) لکھتے ہیں کہ ایہام ایک ایسے لفظ کا ذکر کرنا ہے کہ ذو معنی ہو اور دونوں معنی اس مقام پر صحیح اتریں ۔ مثلاً :

جاں بخشد از لب کشتہ را وانگہ بہ خوں فرماں دہد
خوں خواریِ آں شوخ بیں ، از بہر کشتن جاں دہد

"از بہر کشتن جاں دہد"، کے دو معنی ہیں : مارنے کے لیے زندہ کرتا ہے اور دوسرے یہ کہ مارنے کا دلدادہ اور فریفتہ ہے ۔ اور ایہام کی ایسی تعریف جو ایہام تناسب سے مشابہ ہو جائے ، محل تامل ہے (مراد یہ ہے کہ غلط ہے) ۔

میر :

کعبے میں جاں بلب تھے ہم دوری بتاں سے
آئے ہیں پھر کے یارو اب کے خدا کے ہاں سے

نسّاخ :

کیونکر زباں سے اس کی نزاکت کا ہو بیاں
منہدی ملے سے لال ہوں جس مہ لقا کے ہاتھ

ترانۂ شوق :

آنکھیں دکھلاتی تھیں تماشا
یا رب نظر کو پتلیوں کا[1] (کذا) -

اکبر الہ آبادی :

بنوگے خسرو اقلیم دل شیریں زباں ہو کر
جہاں گیری کرے گی یہ ادا نورِ جہاں ہو کر

غالب :

ہم سے عبث ہے گمان رنجش خاطر
خاک میں عشاق کی غبار نہیں ہے

گویا :

آرسی اس کے پیار پر مت پھول
بس یہ منہ دیکھنے کی الفت ہے[2]

ایہام تناسب کے جو اشعار پہلے نقل کر آیا ہوں ان سے مقابلہ فرما لیجیے -

---

۱ - آتش کا یہ شعر بھی توجہ طلب ہے :
آنکھیں عاشق کو نہ تو اے بتِ ناداں دکھلا
پتلیوں کا کسی ناداں کو تماشا دکھلا

۲ - بحر : ص ۱۰۲۳ تا ۱۰۲۶ -

صنعتِ اطراد :

"یعنی جس شخص[1] کی مدح یا مذمت بیان کرنا منظور ہو تو اس کے آبا و اجداد کے نام بہ ترتیبِ ولادت یا معکوس الترتیب یا غیر مرتب بیان کریں ۔"

یہ صنعت عمل تخلیق اور جمالیاتی شعور کی پرورش میں بالکل بے کار ہے ۔ آج کل اس کا استعمال شاید کوئی از راہِ تفنن کرتا ہو ۔

صنعتِ ارصاد :

یہ بھی اطراد ہی کی طرح ہے، لیکن اتنی بے مزہ نہیں ہے ۔ نظم کی بیت میں کلمۂ آخر سے قبل ایسا لفظ لاویں جو اس بات پر دلالت کرتا ہو . . . کہ بیت کا قافیہ یہ ہوگا ۔ بشرطیکہ روی کا حرف پہلے سے معلوم ہو ۔ مثلاً[2] :

غیر بے مروت ہے آنکھ وہ دکھا دیکھیں
زہر چشم دکھلائیں پھر ذرا مزا دیکھیں

کچھ نظر نہیں آتا آنکھ لگتے ہی ناصح
گر نہیں یقیں حضرت آپ بھی لگا دیکھیں (مؤمن)

صنعت تاکید المدح بما یشبہ الذم :

یعنی تعریف کی تاکید ایسے لفظوں کے ساتھ کرنا کہ وہ ہجو سے مشابہت رکھتے ہوں ۔ یعنی وہ لفظ ظاہر میں تو ہجو پر دلالت کرتے ہوں لیکن فی الحقیقت مدح پر تاکید کرتے ہوں ۔

صاحبِ بحر الفصاحت نے یہ تعریف درج کرنے کے بعد بڑی تفصیل سے اس صنعت سے بحث کی ہے ۔ راقم السطور کی نظر میں یہ

---

۱ ۔ بحر : ص ۱۰۳۵ ۔
۲ ۔ ایضاً : ص ۱۰۳۷ تا ۱۰۴۰ ۔

طولِ امل ہے ۔ شاید کسی قصیدے مین جو آج کل تخلیقی عمل میں شامل ہی نہیں سمجھا جاتا (ماسوائے قصیدے کے بعض حصوں کے جو تشبیب یا نسیب سے تعلق رکھتے ہوں) یہ صنعت کام آئے ۔ مثال

سن لیجیے ۔ دبیر کہتے ہیں :

بے مہریِ افلاک سے گو خاک بسر ہوں
ہاں عیب بڑا یہ ہے کہ میں اہلِ ہنر ہوں

غالب کا ایک شعر (غزل کا) یاد آتا ہے جو شاید اس صنعت کی کسوٹی پر پورا اترے :

ہم کہاں کے دانا تھے، کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا غالب دشمن آسماں اپنا

صنعت تاکید الذم بما یشبہ المدح :

یہ پہلی صنعت کی ضد ہے ، یعنی ہجو کی تاکید ایسے لفظوں کے ساتھ کرنی کہ وہ مدح سے مشابہت رکھتے ہوں ۔ صاحبِ بحرالفصاحت نے یہاں بھی بہت تفصیل سے کام لیا ہے ۔ لیکن میری رائے میں پہلی صنعت کی طرح آجکل یہ صنعت بھی عصر کے مزاج کے مطابق نہیں ہے کہ بالعموم اس کا تعلق قصیدے سے ہوتا ہے ۔

مثال دیکھ لیجیے :

کسے تیغِ جفائے چرخ سے امید ہنسنے کی
جو ہووے بھی تو شاید ہاں دہانِ زخم خنداں ہیں[1]

تجرید :

یہ صنعت اس طرح ہے کہ ایک شے ذی صفت سے ایک اور

---

۱ - بحر الفصاحت : ص ۱۰۲۱ تا ۱۰۲۳ -

شے اسی طرح کی ذی صفت حاصل کریں اور غرض اس سے مبالغہ ہوتا ہے تاکہ یہ معلوم ہو جائے کہ وہ پہلی شے اس صفت میں ایسی کامل ہے کہ اس سے ایک اور شے اسی طرح کی حاصل ہو سکتی ہے۔ اور یہ صفت کئی طرح مستعمل ہوتی ہے۔

(۱) جس چیز سے کوئی چیز اسی صفت کی حاصل کریں، اس کے ساتھ حرف 'سے' کہ اردو میں 'از' کا ترجمہ ہے ذکر کریں، جیسے:

آتشِ غم ایسی کچھ بھڑکی کہ پل میں ہو گیا
داغِ دل سے آفتابِ روزِ محشر آشکار

دکھلائیں روز حشر کو بین السطور سے
اپنے سیاہ نامے کی طولانیوں میں ہم

(۲) جس شے سے کوئی اور شے حاصل کریں، اس شے کو حاصل شدہ شے کا ظرف مقرر کریں۔ مثلاً:

نظیر: جو صحن باغ کا ہے وہ ایسا ہے دل کشا
آتی ہے جس میں گلشنِ فردوس کی ہوا

(۳) حرف 'نے' کے ساتھ جو علامت فاعلیت ہے، ایک شے سے دوسری شے اسی صفت کی حاصل کرتے ہیں۔ مثلاً:

تیرے دنداں نے کیے گوہرِ غلطیاں پیدا
لبِ رنگیں سے ہوئے لعلِ بدخشاں پیدا

(۴) ایک شے ذی صفت سے دوسری شے ذی صفت حرف 'کو' کے ساتھ جو مفعولیت کی علامت ہے، حاصل کریں۔ مثلاً:

فردوس میں پہنچے جو نجف میں پہنچے
جنت کو دیکھا جو کربلا کو دیکھا[۱] (کذا)

۱۔ بحر الفصاحت: ص ۱۰۴۱ تا ۱۰۵۲۔

(۵) کسی حرف کا واسطہ نہ ہو ، جیسے :

یاد جس وقت مدینے کی فضا آتی ہے
سانس لیتا ہوں تو جنت کی ہوا آتی ہے
(امیرؔ مینائی)

(۶) کوئی شے بہ طریق کنائے کے حاصل ہو :

آئینہ رہتا ہے کیوں ہر وقت اُن کے سامنے
وہ بھی کھو بیٹھے ہیں دل کیا کوئی صورت دیکھ کر

(۷) کوئی اپنے آپ سے باتیں کرے ۔ مثلاً پہلے کسی ایسی شے کا عزم کرے کہ وہ ممکن الحصول ہو اور پھر اس کو محال سمجھ کر اپنے آپ کو کہے کہ تیری کیا مجال ہے کہ اس کو حاصل کرے ۔ اسی قبیل سے ہے یہ بھی کہ شعرا مقطع میں اپنا تخلص ذکر کرکے اپنی ذات سے خطاب کرتے ہیں :

لوں وام بختِ خفتہ سے اک خوابِ خوش ولے
غالبؔ یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں (غالبؔ)

صنعتِ مقابلہ :

خود صاحبِ بحر الفصاحت تسلیم کرتے ہیں کہ سکاکی نے اسے طباق یا تضاد میں شمار کیا ہے[1]۔

صنعتِ محتمل الضدین یا صنعتِ توجیہ :

کسی قسم کے کلام میں دو وجوہِ مختلف کا احتمال ہوسکتا ہو اور دونوں جہتیں باہم تضاد کا علاقہ رکھتی ہوں اورکسی کو ترجیح نہ ہو اور برائی اور بھلائی ان کی یعنی مناسبت اور نامناسبت مقام ہونا کسی قرینے سے معلوم ہو سکے ، اور بعض جگہ قرینہ بھی گم ہو جائے اور سامعین کو دو معنی برسبیل اختلاف کے دریافت ہوں ۔

---

۱ - بحر : ص ۱۰۵۵ - ۱۰۵۶ -

غالب : کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

اس صنعت کے متعلق غالب نے جو اس سلسلے میں کھیل کھیلا ہے اس پر حالی کا بیان بہت لطیف ہے ۔ اور عبدالرحمن بجنوری نے لکھا ہے کہ غالب میں حالی نے یہ صنعت دریافت کرکے گویا کولمبس کی طرح کا ایک کارنامہ انجام دیا ہے ۔ حالی لکھتے ہیں[۱] :

''چوتھی خصوصیت مرزا کی طرز ادا میں ایک خاص چیز ہے جو اوروں کے ہاں بہت کم دیکھی گئی ہے اور جس کو مرزا اور دیگر ریختہ گویوں کے کلام میں مابہ الامتیاز کہا جاسکتا ہے ۔ ان کے اکثر اشعار کا بیان ایسا پہلودار واقع ہوا ہے کہ بادی النظر میں اس کے کچھ اور معنی مفہوم ہوتے ہیں مگر غور کرنے کے بعد اس میں ایک دوسرے معنی نہایت لطیف پیدا ہوتے ہیں ، جن سے وہ لوگ جو ظاہری معنوں پر قناعت کر لیتے ہیں ، لطف نہیں اٹھا سکتے ۔ یہاں ایسے چند اشعار کی مثالیں لکھی جاتی ہیں :

مثال ۱ : کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

اس شعر سے جو معنی فوراً متبادر ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جس دشت میں ہم ہیں وہ اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر یاد آتا ہے ، یعنی خوف معلوم ہوتا ہے ، مگر ذرا غور کرنے کے بعد اس سے معنی یہ نکلتے ہیں کہ ہم تو اپنے گھر ہی کو

---

۱ ۔ یادگار غالب ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ص ۱۸۳ بیعد ۔

سمجھتے تھے کہ ایسی ویرانی کہیں نہ ہوگی مگر دشت بھی اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر کی ویرانی یاد آتی ہے۔"

[تعجب کی بات ہے کہ اس شعر کی ایک بہتر صورت حکیم فصیح الدین رنج نے تذکرۂ "بہارستان ناز" میں نقل کی ہے اور یہ شعر انشاء اللہ خان انشا کی کنیز یاسمن[1] سے منسوب کیا ہے۔ شعر یوں ہے:

یاد آیا مجھے گھر دیکھ کے دشت
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا]

مثال ۲: کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

اس شعر کے ظاہری معنی یہ ہیں کہ جب سے میں مر گیا ہوں، مئے مرد افگنِ عشق کا ساقی یعنی محبوب بار بار صلا دیتا ہے۔ یعنی لوگوں کو شرابِ عشق کی طرف بلاتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ میرے بعد شرابِ عشق کا کوئی خریدار نہیں رہا، اس لیے اس کو بار بار صلا دینے کی ضرورت ہوئی ہے۔ مگر زیادہ غور کرنے کے بعد، جیسا کہ مرزا خود بیان کرتے تھے، اس میں ایک نہایت لطیف معنی پیدا ہوتے ہیں اور وہ یہ ہیں کہ پہلا مصرع بھی ساقی کی صلا کے الفاظ ہیں اور اس مصرع کو وہ مکرر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ بلانے کے لہجے میں پڑھتا ہے کہ "کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگن عشق" یعنی کوئی ہے جو مئے مرد افگنِ عشق کا حریف ہو۔ پھر جب اس آواز پر کوئی نہیں آتا تو اسی مصرعے کو مایوسی کے لہجے میں مکرر پڑھتا ہے: "کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگنِ عشق" یعنی

۱۔ بہارستان ناز، ص ۲۳۸، ناشر مجلس ترقی ادب لاہور۔

کوئی نہیں ہوتا ۔ اس میں لہجے اور طرز ادا کو بہت دخل ہے ۔ (یہ توجہ طلب تبصرہ ہے حالی کا) کسی کو بلانے کا لہجہ اور ہے اور مایوسی سے چپکے چپکے کہنے کا انداز اور ہے ۔ جب اس طرح مصرع مذکور کی تکرار کروگے تو فوراً یہ معنی ذہن نشین ہو جائیں گے ۔

مثال ۳ : کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز ؟

اس کے ظاہری معنی تو یہ ہیں کہ اگر اس سے جان عزیز رکھوں گا تو وہ ایمان لے لے گا ۔ اس لیے جان کو عزیز نہیں رکھتا ۔ دوسرے لطیف معنی یہ ہیں کہ اس بت پر جان قربان کرنا ہی تو عینِ ایمان ہے ۔ پھر اس سے جان کیوں کر عزیز رکھی جا سکتی ہے ۔

مثال ۴ : ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیِ فرشتہ ہماری جناب میں

اس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ معشوق کو یا تو ہماری خاطر ایسی عزیز تھی کہ اگر بالفرض فرشتہ بھی ہماری نسبت کوئی گستاخی کرتا تو اس کو گوارا نہ ہوتی اور یا اب ہم کو بالکل نظر سے گرا دیا گیا ہے ۔ اور دوسرے عمدہ معنی یہ ہیں کہ اس شعر میں آدم اور فرشتوں کے اس قصے کی طرف اشارہ ہے جو قرآن مجید میں مذکور ہے کہ جب خدائے تعالیٰ نے آدم کو پیدا کرنے کا ارادہ ظاہر کیا تو فرشتوں نے کہا کہ کیا تو دنیا میں اس شخص یعنی اس نوع کو پیدا کرنا چاہتا ہے جو اس میں فساد اور خون ریزی کرے ؟ وہاں سے ارشاد ہوا کہ تم نہیں جانتے ہو جو کچھ میں جانتا ہوں ۔ اور پھر آدم سے

ان کو زک دلوائی اور حکم دیا کہ آدم کو سجدہ کریں ۔ کہتا ہے کہ ہم آج دنیا میں کیوں اس قدر ذلیل ہیں ، کل تک تو ہماری ایسی عزت تھی ۔

مثال ۵ : ترے سرو قامت سے اک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

اس کے ایک معنی تو یہی ہیں کہ تیرے سرو قامت سے فتنہ قیامت کم تر ہے اور دوسرے یہ معنی بھی ہیں کہ تیرا قد اسی میں سے بنایا گیا ہے اس لیے وہ ایک قد آدم کم ہوگیا ہے[1] ۔

مثال ۶ : سر اڑانے کے جو وعدے کو مکرّر چاہا
ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو

اس شعر میں ”ترے سر کی قسم ہے ہم کو“ اس جملے کے دو معنی ہیں ۔ ایک یہ کہ ترے سر کی قسم ہے ہم ضرور سر آڑائیں گے اور دوسرے یہ کہ ہم کو تیرے سر کی قسم ہے ، یعنی کبھی ہم تیرا سر نہ آڑائیں گے ۔ جیسے کہتے ہیں کہ آپ کو تو ہمارے ہاں کھانے کی قسم ہے یعنی کبھی ہمارے ہاں کھانا نہیں کھاتے ۔

مثال ۷ : الجھتے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ
جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو توکیونکر ہو

اس کا مطلب ایک تو یہ ہے کہ تم جیسے نازک مزاج شہر میں ایک دو اور ہوں تو شہر کا کیا حال ہو اور دوسرے معنی یہ ہیں کہ جب تم کو اپنے عکس کا بھی اپنی مانند ہونا گوارا

---

۱ ۔ نظم طباطبائی شرح میں لکھتے ہیں کہ فتنہ قیامت سے سرو قامت ایک قد بھر بڑھا ہوا ہے ۔ میری نظر میں اس شعر کا مفہوم یہ ہے کہ قیامت کا فتنہ پورے قدِ محبوب جتنا کم ہے ۔ گویا پاؤں میں آ گیا ہے اور حکم ہے کہ محبوب کی رفتار سے قیامت برپا ہوتی ہے ۔

نہیں تو شہر میں اگر فی الواقع تم جیسے ایک دو حسین موجود ہوں تو تم کیا قیامت برپا کرو۔

مثال ۸ : کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا
بس چپ رہیں ہمارے بھی منہ میں زبان ہے

"ہمارے بھی منہ میں زبان ہے" اس میں دو معنی پوشیدہ ہیں۔ ایک یہ کہ ہمارے پاس ایسے ثبوت ہیں کہ اگر بولنے پر آئے تو تم کو قائل کر دیں گے اور دوسرے شوخ معنی یہ ہیں کہ ہم زبان سے چکھا کر بتا سکتے ہیں کہ غیر نے بوسہ لیا یا نہیں۔

مثال ۹ : زندگی میں تو وہ محفل سے اُٹھا دیتے تھے
دیکھوں اب مر گئے پر کون اُٹھاتا ہے مجھے

'کون اُٹھاتا ہے مجھے' اس کے دو معنی ہیں؛ ایک تو یہ کہ زندگی میں تو مجھے محفل سے اُٹھا دیتے تھے۔ اب مرنے کے بعد دیکھوں مجھے وہاں سے کون اُٹھاتا ہے، اور دوسرے معنی یہ کہ محفل سے تو اُٹھا دیتے تھے، دیکھوں اب میرا جنازہ کون اُٹھاتا ہے[1]۔

مثال ۱۰ : ہے ہوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد پیمائی

یہ شعر بہار کی تعریف میں ہے۔ اس میں 'باد پیمائی' کے لفظ نے دو معنی پیدا کر دیے ہیں۔ 'باد پیمائی' عبث کام کرنے کو بھی کہتے ہیں۔ پس ایک معنی تو اس کے یہ ہیں کہ فصل بہار کی ہوا ایسی نشاط انگیز ہے کہ گویا اس میں شراب کی تاثیر پیدا ہوگئی ہے اور جب کہ یہ حال ہے تو بادہ نوشی محض باد پیمائی یعنی فضول کام ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ باد پیمائی کو مبتدا اور بادہ پیمائی کو خبر قرار دیا جائے اور جس

---

۱ - بہت واضح فرق نہیں ہے۔

طرح بادہ پیمائی کے معنی بادہ خواری کے ہیں ، اسی طرح
باد پیمائی کے معنی ہوا کھانے کے لیے جائیں ۔ اس صورت میں
یہ مطلب نکلے گا کہ آج کل ہوا کھانا بھی شراب پینا ہے ۔"

اس صنعت کے متعلق یہ بات ملحوظ خاطر رہنی چاہیے کہ انتقاد کے مسلمہ اصول کے مطابق شعر کے معانی واضح ہونا چاہئیں اور اختلاطِ مبحث کی گنجائش نہیں ہونی چاہیے ۔ یعنی Unequivocal مطلب ہونا چاہیے ۔ اگر ایک ہی شخص ، اپنی استعداد کے مطابق بالکل دو متضاد اور مختلف معانی شعر کو پہنا سکتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ شاعر عمل تخلیق میں ابلاغِ معانی کا مرحلہ اچھی طرح طے نہیں کر پایا ۔ ہاں اگر مختلف آدمی اپنی استعداد ، لہجے کے بدلنے اور مختلف الفاظ پر زور دینے سے ، معانی کی مختلف سطحیں اور دلالتیں دریافت کریں تو وہ اور بات ہے کہ شعر اچھا ہوگا تو پہلودار ہوگا اور مختلف سطوحِ معانی کا حامل ہوگا ۔ لیکن یہ سطحیں یا تہیں ایک دوسرے سے متضاد نہیں ہوں گی ۔ مثلاً حسرت موہانی کے اس شعر میں لہجے کے بدلنے سے اور مختلف الفاظ پر زور دینے سے شعر کی دلالتیں بدلتی ہیں :

۱ ۲ ۳
تیری محفل سے اٹھاتا غیر مجھ کو کیا مجال

۴ ۵
دیکھتا تھا میں کہ تو نے بھی اشارہ کر دیا

اس شعر میں الفاظ پر ، جو جلی ہیں ، زور دے کر پڑھنے سے دلالتیں یوں بدلتی ہیں :

(۱) غیر مجھے تیری محفل سے اٹھاتا ۔ یعنی وہ کون ہوتا تھا تیری محفل میں دخیل ہونے والا ۔

(۲) غیر مجھے اٹھاتا ! خدا کی شان ہے ۔ کوئی اور ہوتا تو بات بھی تھی ۔ اس کی حیثیت ہی کیا ہے ۔

(۳) مجھ کو اٹھاتا کہ دبنگ ہوں اور مرنے مارنے پر آمادہ ہو جاتا ہوں۔

(۴) میں نے دیکھ لیا تھا (بہ چشمِ خود اچھی طرح) کہ تو نے بھی (اور لوگوں کے سوا) اشارہ کر دیا ہے۔

(۵) تو نے بھی اور لوگوں کے ساتھ مل کر میرے اٹھوانے کا اشارہ کر دیا ورنہ اور لوگوں کو میں خاطر میں نہ لاتا۔

اسی طرح فانی کا شعر ہے:

فانی دوائے درد جگر زہر تو نہیں
کیوں ہاتھ کانپتا ہے دے چارہ ساز کا

(۱) فانی کہیں دوائے درد جگر زہر تو نہیں ہے ورنہ چارہ ساز کا (خوف سے) ہاتھ کیوں کانپتا۔

(۲) فانی دوائے درد جگر زہر تو نہیں، یہ میں جانتا ہوں۔ پھر چارہ ساز کا ہاتھ کیوں کانپ رہا ہے۔ میری موت تو قریب نہیں ہے۔

ان دونوں مثالوں میں آپ دیکھیں گے کہ معانی متضاد نہیں پیدا ہوئے۔ دلالتیں اور تلازمے بدل گئے ہیں۔

غالب کے بعض اشعار ایسے ہیں کہ جب تک صحیح انداز سے نہ پڑھے جائیں، مناسب معانی معلوم ہی نہیں ہو سکتے۔ مثلاً:

آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی

نظم طباطبائی شعر فہمی میں اپنی نظیر آپ ہیں لیکن مطلب یہ بیان کیا ہے کہ افسردگیِ خاطر کا بیان ہے۔ یعنی اب حالِ دل پر بھی

ہنسی نہیں آتی۔ کسی پر زور دے کر پڑھیے تو شعر کا مطلب واضح ہوگا کہ جنوں کا ایک مقام تو یہ تھا کہ ہم اور کچھ نہیں تو حالِ دل پر تو گاہ گاہ ہنس لیا کرتے تھے (اور یہ مستبعد نہیں ہے) لیکن اب تو جنوں کی یہ حالت ہے کہ ہنسی کسی بات پر نہیں آتی۔ یوں بھی بیٹھے بٹھائے، بغیر کسی وجہ کے دیوانہ وار ہسنے لگتے ہیں۔ یہ بھی جنوں کا ایک مقام ہے۔ افسردگیِ خاطر کو اس سے کوئی تعلق نہیں ہے۔

اسی طرح غالب کے اس شعر میں جب تک اندازِ بیان درست نہ ہوگا، گوہرِ معانی ہاتھ نہ آئے گا۔

موت کی راہ نہ دیکھوں کہ بن آئے نہ رہے ؟
تم کو چاہوں کہ نہ آؤ تو بلائے نہ بنے !

یعنی اگر مجھ کو راہ ہی دیکھنا ہے تو موت کی راہ کیوں نہ دیکھوں کہ ایک دن حسب توقع آئے گی تو ضرور۔ تم کو چاہنے کا کیا فائدہ کہ اگر تم آنا نہ چاہو تو میں کسی طرح تمھیں بلا ہی نہیں سکتا۔

یہاں انداز بیان نے مطلب کی وضاحت میں مدد دی ہے۔ شعر کے دو متضاد مطلب نہیں پیدا کیے۔ تو حالی کے اس فقرے کا کہ "لہجے اور انداز بیان کو بہت دخل ہے" مطلب یہ ہے کہ صحیح معانی کے تعین کے لیے ایسا کرنا ضروری ہے کہ شعر کے انداز بیان کو بدل کر دیکھا جائے، ممکن ہے مختلف دلالتیں اور سطحیں معانی کی پیدا ہوں۔ متضاد معانی کا پیدا ہونا صنعت گری نہیں، خیرہ سری ہے۔

صنعتِ ہجوِ ملیح :

ہجو کا صناعانہ استعمال کہ بہ ظاہر ہجو نہ معلوم ہو (میں نے بحر الفصاحت کی تعریف سے گریز کیا ہے) لیکن دراصل ہجو ہی ہو، محتمل الضدین کے قبیلے سے ہے۔ لیکن ہجو کا موجود ہونا مسلم

ہوتا ہے :

مجھ[1] میں اک عیب بڑا ہے کہ وفادار بھی ہوں
تم میں دو وصف ہیں بدخو بھی ہو مغرور بھی ہو

(صاحبِ بحر الفصاحت کے سوا) اس صنعت کا نام کم لیا جاتا ہے -

تجاہلِ عارف یا عارفانہ :

نصراللہ لکھتے ہیں : یہ صنعت یوں ہے کہ متکلم تجاہل سے کام لیتا ہے ، یعنی اظہارِ نادانی کرتا ہے حالانکہ حقیقت سے خوب واقف ہوتا ہے[2] - مولوی نجم الغنی لکھتے ہیں کہ کسی چیز کی نسبت باوجود علم کے اپنی بے خبری ظاہر کی جائے ، بہرصورت جاننے والے کے تجاہل سے کوئی فائدہ یا نکتہ ضرور مطلوب ہوتا ہے[3] - کبھی مبالغہ مقصود ہوتا ہے، کبھی تعجب و تحیر - مثلاً :

دامن کا عکس کس کے پڑا ہے کہ آج تک
پھیلا رہا ہے سروِ لبِ جوئبار ہاتھ

(دراں حال کہ شاعر خوب جانتا ہے کہ کس کا عکس پڑا ہے)

سودا ہے کس کی زلفِ پریشاں کا اے سحاب
پھرتے ہو ساری رات جو آشفتہ حال سے

تارے آنکھیں جھپک رہے تھے
تھا بام پہ کون جلوہ گر رات (مومن)

عصر حاضر کے شعرا بھی اس صنعت کو بے تکلفی اور صناعانہ حسن سے استعمال کرتے ہیں -

---

۱ - بحر الفصاحت : ص ۱۰۵۷ -
۲ - ہنجار : ص ۲۳۹ -
۳ - بحر الفصاحت : ص ۱۰۵۹ تا ۱۰۶۱ -

محبوب خزاں :

ہم آپ قیامت سے گزر کیوں نہیں جاتے
جینے کی شکایت ہے تو مر کیوں نہیں جاتے

کتراتے[1] ہیں ، بل کھاتے ہیں ، گھبراتے ہیں کیوں لوگ
سردی ہے تو پانی میں اتر کیوں نہیں جاتے

آنکھوں میں چمک ہے تو نظر کیوں نہیں آتا
پلکوں پہ گہر ہیں تو بکھر کیوں نہیں جاتے

اب یاد کبھی آئے تو آئینے سے پوچھو
محبوب خزاں رات کو گھر کیوں نہیں جاتے

سخن دہلوی ، جن کے متعلق غالب لکھتا ہے کہ میں ان کا جسدِ فاسد ہوں ، اس زمین میں کہتے ہیں :

اصرار نہ فرمائیے کچھ بھید ہے اس میں
کیا جانیے ہم آپ کے گھر کیوں نہیں جاتے

صنعتِ لف و نشر :

لف[2] سے مراد یہ ہے کہ چند چیزوں کا ذکر کیا جائے اور نشر[3] کا مطلب یہ ہے کہ ان چیزوں کے مناسبات کو بغیر تعین کے بیان کریں[4]۔
اس صنعت کی تین قسمیں ہیں :

۱ - (الف) لف و نشر مرتّب : اول ایک لف اور اس کے بعد ترتیب سے نشر بیان کریں - (ب) ایک لف و نشر بیان کریں - پھر اسی لف و نشر کو لف قرار دے کر اس کا نشر مذکور کریں -

---

۱ - اکیلی بستیاں : مکتبہ آسی کراچی -
۲ - لف = لپیٹنا -
۳ - نشر = کھولنا ، ظاہر کرنا -
۴ - بحر الفصاحت : ص ۱۰۶۱ -

۲ - لف و نشر غیر مرتّب : اس میں مناسبات ہر چیز کی بلاترتیب درہم برہم مذکور ہوتی ہیں ۔

۳ - لف و نشر معکوس الترتیب : اس میں ہر ایک چیز کی مناسبت کی ترتیب الٹی ہوتی ہے -

ان صنعتوں میں لف و نشر مرتّب اور غیر مرتّب ہی زیادہ استعمال ہوتے ہیں اور عملِ تخلیق میں معاون ہوتے ہیں - ان کی مثالیں تشریح کے لیے تفصیل سے درج ہونا چاہییں -

لف و نشر مرتّب :

سرو و گل پر نظر قمری و بلبل نہ پڑے
آئے گر باغ میں وہ سرو گلستاں میرا

سرو و گل کا ذکر کیا ہے ، پھر اسی ترتیب سے سرو کی مناسبت سے قمری اور گل کے تلازمے سے بلبل کا ذکر کیا ہے -

۱ ۲ ۳
تیرے رخسار و قد و چشم کے ہیں عاشقِ زار
۱ ۲ ۳
گل جدا ، سرو جدا ، نرگسِ بیمار جدا

۱ ، ۲ ، ۳ ، لف ، ۱ ، ۲ ، ۳ ، نشر کی مناسبت سے مذکور ہیں[1] -

---

۱ - نصراللہ نے 'ہنجار گفتار' میں یہی تعریف لف و نشر مرتب کی دے کر فردوسی کا یہ مشہور شعر نقل کیا ہے :

بروزِ نبرد آن یلِ ارج مند
بہ شمشیر و خنجر بہ گرز و کمند

لف و نشر غیر مرتب کے لیے یہ شعر نقل کیا ہے :

۱ ۲ ۳
در باغ شد از قد و رخ و زلف تو بے آب
گلبرگ تری ، سرو سہی ، سنبل سیراب
۲ ۱ ۳
برید و درید و شکست و بہ بست
یلاں را سر و سینہ و پا و دست

غالب کے مشہور قصیدے میں جس کا مطلع ہے :

ہاں مہ نو سنیں ہم اس کا نام
جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام

ایک شعر لف و نشر مرتب کا ہے کہ ہزار تکلف اس کی بے تکلفی پر قربان ہے ۔ اس قصیدے کے متعلق نظم طباطبائی لکھتے ہیں :

"شارح کی نظر میں مصنف کا یہ قصیدہ خصوصاً اس کی تشبیب ایک کارنامہ ہے مرحوم کے کمال کا اور زیور ہے اردو شاعری کے لیے ۔"[1]

تسلسل کے قیام کے لیے میں قطعہ نقل کرتا ہوں کہ وہیں مذکورہ شعر واقع ہوا ہے :

جب ازل میں رقم پذیر ہوئے
صفحہ ہائے لیالی و ایام

اور ان اوراق میں بہ کلک قضا
مجملاً مندرج ہوئے احکام

لکھ دیا شاہدوں کو عاشق کش
لکھ دیا عاشقوں کو دشمن کام

آسماں کو کہا گیا کہ کہیں
گنبد تیز گرد نیلی فام

حکم ناطق لکھا گیا کہ لکھیں
خال کو دانہ اور زلف کو دام

---

۱ ۔ شرح دیوان غالب : ص ۴ ۔ ۳۰۳ ۔

آتش و آب و باد و خاک نے لی
۱ ۲ ۳ ۴
وضعِ سوز و نم و رم و آرام
۱ ۲ ۳ ۴

دیکھیے آتش جلاتی ہے ، یہ وضعِ سوز ہے - پانی نم ہے - باد اُڑتی ہے گویا رم کرتی ہے ، یعنی غبار - خاک یعنی وہ مٹی جو زمین پر پڑی رہے ساکن ہوتی ہے - کس کمالِ صنعت گری سے اور کیسی قدرتِ کلام سے کام لے کر غالب نے یہ صنعت استعمال کی ہے - اور لف و نشر کے سلسلے میں غالب کا ہمیشہ یہی شیوہ رہا ہے کہ جب یہ صنعت آئے گی ، نہایت سلیقے اور خوب صورتی سے آئے گی -

لف و نشر غیر مرتب کی مثالیں یہ ہیں :

نظیر :

رخ و جبین و مژہ تیر و چشم و ابرو کو
۱ ۲ ۳ ۴ ۵
سنان و بدر و مہ و نرگس و ہلال لکھا
۳ ۱ ۲ ۴ ۵

تن و دل و لب و دنداں کو روئے فکرت سے
۱ ۲ ۳ ۴
عقیق و سیم و در و سنگ کی مثال لکھا
۳ ۱ ۴ ۲

لف و نشر معکوس الترتیب میں ترتیب بالکل تلازمے کے اعتبار سے اُلٹی آتی ہے - مثلاً :

واللیل و والضحیٰ رخِ روشن ، خطِ سیاہ
۱ ۲ ۲ ۱

کبھی جو زلف اُٹھائے تو منہ نظر آئے

۱ ۲

اسی امید پہ گذری ہے صبح و شام ہمیں

۱ ۲

جدید شعرا میں جوش ملیح آبادی یہ صنعت بہت خوب صورتی سے استعمال کرتا ہے :

آتے ہیں نظر لالہ و نسریں کی قبا میں

۱ ۲

آبِ چمن و آتشِ خورشید کے جذبات

۱ ۲

غلط ہے خواجگیِ خضر و چشمۂ حیواں

۱ ۲

وجودِ خواجہ و آبِ بقا کی بات نہ کر

۱ ۲

مذاقِ دید و سراغِ جہاں کے آگے

۱ ۲

حجاب غیب و حریمِ خفا کی بات نہ کر

۱ ۲

صنعتِ جمع :

یعنی کئی چیزوں کو ایک حکم میں جمع کرنا :

عشق :

تری چینِ ابرو ، مرا غنچۂ دل

یہ عقدے ہیں وہ جن کو کھلتے نہ دیکھا

کلیم : درازیِ شب ہجران و زلف یار کلیم
مجھی سے پوچھ کہ کاٹی ہے رات آنکھوں میں

غالب : بوئے گل ، نالۂ دل ، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشان نکلا[1]

جوہر : مہِ نو ، ابروئے پُر خم ، نگہِ برگشتہ
ہم نے ٹیڑھا جسے دیکھا اسے خنجر جانا

سودا : وہ گل پہ مبتلا ہے ، یہ عاشق ہے شمع کا
اے دل خیالِ بلبل و پروانہ ایک ہے

جب سے اُٹھا دیا ہے دوئی کو نگاہ سے
نزدیک اپنے کعبہ و بتخانہ ایک ہے

جلوہ نظر پڑے ہے اسی کا ہر ایک جا
اپنی نظر میں مسجد و میخانہ ایک ہے[2]

راقم‌السطور کے خیال میں یہ صنعت بھی عملِ تخلیق اور عناصر جمال کی پرورش میں معاون ہوتی ہے ۔ میں کچھ اور شعر نقل کرتا ہوں جس سے معلوم ہوگا کہ اس کی اہمیت کیا ہے :

---

۱ - بیدل :
بوئے گل ، نالۂ دل ، دودِ چراغِ محفل
ہر کہ از بزم تو برخاست پریشان برخاست

۲ - بحرالفصاحت : ص ۶۴ - ۶۵ -

علامہ اقبال :

پردہ چہرے سے اُٹھا ، انجمن آرائی کر
چشمِ مہر و مہ و انجم کو تماشائی کر

ستم ہو کہ ہو وعدۂ بے حجابی
کوئی بات صبر آزما چاہتا ہوں

فراق : جہاں میں تھی بس اک افواہ تیرے جلووں کی
چراغِ دیر و حرم جھلملائے ہیں کیا کیا

کہیں چراغ ، کہیں گل ، کہیں دلِ برباد
خرامِ ناز نے فتنے اُٹھائے ہیں کیا کیا

تاجور : نہ میں بدلا نہ تم بدلے نہ دل کی آرزو بدلی
میں کیونکر اعتبارِ انقلابِ آسماں کر لوں

"سراپا" میں بھی کچھ چیزیں محبوب کی ذات میں جمع کی جاتی ہیں ۔ راقم السطور کے خیال میں یہ بھی صنعت جمع ہی کی ایک قسم ہے ۔ نظیرا کبر آبادی کے سراپا مشہور ہیں اور کوئی شک نہیں کہ بڑے مرصع اور زرق برق سراپا ہیں ۔ لیکن عصرِ حاضر کے ایک شاعر محبوب خزاں کے چھ مصرعوں میں جو قیامت برپا کی گئی ہے وہ دیدنی ہے ۔

جادو کرنے والیاں :

سیدھی سادھی بھولی بھالی جادو کرنے والیاں
ماتھا جیسے صندل جاگے ، باہیں کچی ڈالیاں

آنکھیں جیسے پریم کٹورے ، زلفیں سوتی ناگنیں
چہروں پر لہراتی امنگیں باتوں میں کچھ سادگی

جیسے دیا دوالی ہلکے رنگوں والی جالیاں
سیدھی سادھی بھولی بھالی جادو کرنے والیاں

محبوب خزاں : سادہ نگاہی کاجل آنسو
دل کو لگے تو ہر شے جادو

صنعتِ تفریق :

ایک نوع کی دو چیزوں میں فرق ظاہر کرے جیسے اس شعر میں :

ذکی : عشق میں نسبت نہیں بلبل کو پروانے کے ساتھ
وصل میں وہ جان دے یہ ہجر میں جیتی رہے[1]

کوکب : آدمی کا لکھا ہے وہ ، خطِ تقدیر ہے یہ
خطِ گلزار جدا ہے ، خطِ رخسار جدا

پھر فارسی ہی میں غالب کا ایک شعر اس لیے یاد آ گیا کہ مصحفی کا ایک شعر نقل کرنے کو جی چاہتا تھا :

ما لاغریم ، گر کمرِ یار نازک است
فرقیست درمیانہ کہ بسیار نازک است

---

۱ ۔ غالب نے فارسی میں جو قصیدہ لکھا ہے (منقبت اور مرثیے کے سلسلے میں) اس کا مطلع اس صنعت کی بہترین مثال ہے اور یوں بھی فارسی اشعار کے کارناموں میں داخل ہے :

ابر اشک بار و ما خجل از ناگریستن
دارد تفاوت آب شدن تا گریستن

مصحفی : نزاکت عاشق و معشوق کی یکساں نہیں ہوتی
مری گفتار نازک ہے ، تری رفتار نازک ہے

اس صنعت میں کمال یہ ہے کہ جو چیزیں بظاہر مشابہ ہوتی ہیں ، اُن میں اختلاف کے پہلو دریافت کیے جاتے ہیں ۔ بذلہ سنجی ، ظرافت اور متعلقہ کوائف کی یہی تعریف کی گئی ہے کہ اختلافات میں مشابہتیں ڈھونڈھنا اور مشابہتوں میں اختلاف تلاش کرنا ۔ نثر میں رشید احمد صدیقی کا یہ فقرہ شیندنی ہے : "کرسمس کے دن تھے (یعنی سردی) جب ہندوستانی سردی اور انگریز کیک کھاتا ہے ۔" نظم میں بھی یہ صنعت شاعر کی تلاش ، اُس کی بذلہ سنجی اور اس کی نزاکتِ خیال کا ثبوت مہیا کرتی ہے ۔

یہ شعر بھی دیکھیے :

اظہر : کس کی آشفتہ مزاجی کا خیال آتا ہے
آپ حیران پریشان کہاں جاتے ہیں

یہاں عاشق اور معشوق دونوں میں آشفتہ مزاجی کا مشترک رنگ پیدا کیا گیا ہے ۔ لیکن عاشق دیوانہ اور آشفتہ مزاج ہے اور معشوق حیران و پریشان ہے اور ایک ہی نوع کی ان دونوں چیزوں میں بڑا فرق ہے ۔

غالب :

آتشِ دوزخ میں یہ گرمی کہاں
سوزِ غم ہائے نہانی اور ہے

قاطعِ اعمار ہیں اکثر نجوم
وہ بلائے آسمانی اور ہے

صنعتِ تقسیم :

یعنی چند چیزوں کا ذکر کرنا ، اس طرح کہ ہر ایک کو

ان کے منصوبات پر بقید تعین کے تقسیم کرنا ۔ اس میں اور لف و نشر میں یہی فرق ہے ۔ لف و نشر میں تعیین متکلم کی طرف سے نہیں ہوتی ۔ مخاطب اپنے ذہن سے ہر چیز کے مناسب کو اس سے متعلق کر لیتا ہے اور تقسیم میں خود متکلم بتا دیتا ہے[1]:

قسمت کیا ہر ایک کو قسّامِ ازل نے
جو شخص کہ جس چیز کے قابل نظر آیا

بلبل کو دیا نالہ تو پروانے کو جلنا
غم ہم کو دیا سب سے جو مشکل نظر آیا

نجم الغنی نے صنعت تقسیم پر بڑی تفصیل سے بحث کی ہے لیکن موجودہ مزاج اور عصر حاضر کے تقاضوں کے مطابق اس سے تعرض کرنا بیکار ہوگا ۔ نظیر اکبر آبادی :

تیرے بھی منہ کی روشنی رات گئی تھی مہ سے مل
تاب سے تاب رخ سے رخ ، نور سے نور ظل سے ظل

یوسفِ مصر سے مگر ملتے ہیں تیرے سب نشاں
زلف سے زلف ، لب سے لب، چشم سے چشم، تل سے تل

صنعتِ جمع و تفریق :

یعنی دو یا زائد چیزوں کو ایک حکم میں جمع کرکے ان میں فرق ظاہر کرنا ۔

غالب : کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت
یہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں

---

۱ ۔ بحرالفصاحت : ص ۱۰۶۷ تا ۱۰۷۵ (حسنِ تعلیل تک) ۔

ذوق : نگہ کیا اور مژہ کیا ہم تو دونوں کو بلا سمجھے
اسے تیرِ قضا ، اُس کو پرِ تیرِ قضا سمجھے

اس کے بعد صاحب بحرالفصاحت نے جمع و تقسیم اور جمع و تفریق و تقسیم اور رجوع کا ذکر کیا ہے ۔ وہ خود مانتے ہیں کہ ایسی صنعتوں میں لکھنا صعوبت سے خالی نہیں[1] ۔ مذاقِ عصر بھی ان تکلفات کو تصنعِ بارد سمجھے گا اس لیے میں حسنِ تعلیل سے تعرض کرتا ہوں ۔

حسنِ تعلیل :

نصراللہ تقوی[2] نے اس کی تعریف یوں کی ہے :

"وایں صنعت چنانست کہ متکلم برای امری علتی ذکر نماید کہ در واقع علتِ او نباشد بلکہ علتِ چیزِ دیگر باشد ، یا علت معلوم نباشد ۔"

مراد یہ کہ کسی امر کے لیے ایسی وجہ بیان کی جائے جو درحقیقت اس کی وجہ نہ ہو ۔ حقیقی وجہ کچھ اور ہو یا وجہ معلوم ہی نہ ہو ۔ نجم الغنی نے اور سحر بدایونی نے اس سلسلے میں بہت طولِ کلام سے کام لیا ہے ۔ راقم السطور کے خیال میں حسنِ تعلیل کے مختلف پہلوؤں سے بحث کرنا بے ثمر اور بیکار ہوگا ۔ نصراللہ کی تعریف فارسی جامع اور مانع ہے ۔ نجم الغنی تعریف ہی میں مختلف پہلوؤں کو شامل کرکے قریباً دو سو لفظوں میں اس صنعت کی تعریف کرتے ہیں ۔ اس تکلف کے مشاہدے کے لیے اصل سے رجوع کرنا

---

۱ ۔ بحر الفصاحت : ص ۱۰۷۳ ۔

۲ ۔ ہنجار گفتار : ص ۲۱۶ ۔

چاہیے[1] ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کہیں کہیں حسنِ تعلیل کے ان نازک پہلوؤں کا ذکر کرنا چاہیے جن سے صنعت میں خوبی اور محبوبی پیدا ہوتی ہے ۔ مثلاً یہ کہ تشبیہ اور استعارے میں حسنِ تعلیل بہت دلکش معلوم ہوتی ہے ۔

انیس : پیاسی جو تھی سپاہِ خدا تین رات کی
ساحل سے سر پٹکتی تھیں موجیں فرات کی

جانیے کس گلِ رعنا سے ہوئیں چار آنکھیں
باغ میں لے کے پڑی نرگسِ بیمار آنکھیں

حالی : بیقراری تھی سب امیدِ ملاقات کے ساتھ
اب وہ اگلی سی درازی شبِ ہجراں میں نہیں

غالب : لگہِ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھے

پوچھے ہے کیا وجود و عدمِ اہلِ شوق کا
آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہو گئے

کہتا ہے کون نالۂ بلبل کو بے اثر
پردے میں گل کے لاکھ جگر چاک ہوگئے

اس شعر میں حسنِ تعلیل کا ایک عجیب لطیف پہلو پوشیدہ

---

۱ ۔ بحر الفصاحت : ص ۱۰۵۶ ۔

ہے اور یہ کمال غالب ہی کر سکتا تھا:

انھیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا
اٹھے تھے سیرِ گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی

اترائے کیوں نہ خاک سرِ رہ گزار کی
رولدی ہوئی ہے کوکبۂ شہریار کی

جب اس کے دیکھنے کے لیے آئیں بادشاہ
لوگوں میں کیوں نمود نہ ہو لالہ زار کی

جانفزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آ گیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہوگئیں

یوں ہی گر روتا رہا غالب تو اے اہلِ جہاں
دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہوگئیں

نہیں ہے سایہ کہ سن کر نویدِ مقدمِ یار
گئے ہیں چند قدم پیشتر در و دیوار

ہوئی ہے کس قدر ارزانیِ مئے جلوہ
کہ مست ہیں ترے کوچے میں ہر در و دیوار

بس کہ ہیں ہم اک بہارِ ناز کے مارے ہوئے
جلوۂ گل کے سوا گرد اپنے مدفن میں نہیں

ہو فشارِ ضعف میں کیا ناتوانی کی نمود
قد کے جھکنے کی بھی گنجائش مرے تن میں نہیں

صاحب بحرالفصاحت نے بھی صنعت مشاکلہ کا ذکر کیا ہے اور نصراللہ تتوی نے بھی - لیکن میری نظر میں دونوں کا ذکر بیکار ہے - خود نجم الغنی یہ کہتے ہیں کہ اس پر صنعت لفظی کا گمان گزرتا ہے اور تتوی بھی اسے کچھ خاص اہمیت نہیں دیتے -

صنعت عکس :

کلام کے بعض اجزا کو مقدم و مؤخر کرکے دوسرا فقرہ یا مصرع وغیرہ بنا لیں اور وہ معنی دیتے چلے جائیں[1] :

جیحوں کو دشت ، دشت کو جیحوں بنائیں یہ
گردوں کو ارض ، ارض کو گردوں بنائیں یہ

ہستی کو اوج ، اوج کو ہستی بنائیں یہ
ہستی کو نیست ، نیست کو ہستی بنائیں یہ

نسیم : باقی ساقی جو کچھ ہو ، لے لے
ساقی باقی شراب دے دے

انیس : استادہ آب میں یہ روانی خدا کی شان
پانی میں آگ ، آگ میں پانی خدا کی شان

صنعت القول بالموجب :

مراد اس سے یہ ہے کہ کسی شخص کے کلام کو کسی لفظ کی وجہ سے یا الفاظ کی وجہ سے متکلم کی منشا کے خلاف مطلب کا استخراج کرے - یوں کہہ لیجیے کہ بعض لفظوں کی وجہ سے یا کسی لفظ کے استعمال کے باعث سننے والا قصداً کہنے والے کے کلام کا مطلب غلط سمجھے - یہ بڑے مزے کی صنعت ہے اور اگرچہ جمالیاتی اعتبار

---

۱ - بحرالفصاحت : ص ۱۰۸۴ - ۱۰۸۵ -

سے اس کی اہمیت بہت کم ہے ، لیکن کولنگ وڈ کے الفاظ میں وہ جو شعر کا تفریحی پہلو ہے ، اس اعتبار سے اس کی نظیر نہیں ۔ اپنی جہالت کے زمانے کا واقعہ بیان کرتا ہوں ۔ ایل ۔ ایل ۔ بی میں پڑھتا تھا ۔ جموں میں مشاعرہ ہوا ۔ بہت سے استادان فن پہنچے ۔ پنجاب سے تاجور مرحوم ، جلال الدین اکبر، ہری چند اختر آنجہانی ، حفیظ ، تاثیر مرحوم ، اختر شیرانی، نظیر لدھیانوی، راقم السطور ،جمنا پار سے سیماب اور ساغر پھرتے پھراتے اللہ یار خاں جوگی بھی آ گئے ۔ مشاعرہ طرحی تھا ۔ غالباً ایک مصرعِ طرح یہ تھا : ع

کوئی امید بر نہیں آتی

اور دوسرا : ع

مستانہ چاہیے ، پروانہ چاہیے

جیسے : ''دیوانہ ہر لحاظ سے دیوانہ چاہیے ۔''

غالب کی غزل میں تو کوئی کیا کہتا البتہ اللہ یار خاں جوگی نے مقطع ایسا پڑھا کہ رنگ جما دیا :

کیا طبیعت ہے میری جوگی جی
بن رہے ہیں رنگ پھر نہیں آتی

یہ بڑے کہنہ مشق شاعر تھے ۔ غالباً داغ کے شاگردوں میں سے تھے ۔ صاحب ''خمخانۂ جاوید'' نے ذکر کیا ہے ۔ میں نے انھیں لاہور میں یہ شعر پڑھتے سنا تھا :

حسین یہ کون دل میں جلوہ گر ہے
کلیجہ جس کو پنکھا جھل رہا ہے

مشاعرے میں ان سے غیر طرحی شعر پڑھنے کے لیے کہا گیا

تو انھوں نے ایک غزل سنائی۔ اس کے دو شعر جب سے مجھے یاد ہیں۔ رقم کرتا ہوں:

ہنسی ہنسی میں نہ کوئی فساد ہو جائے
کبھو عدو سے زباں کو سنبھال کر بیٹھے

گزرتے بچ کے ہیں جوگی سے، ہے خیال انہیں
گدائے حسن ہے، شاید سوال کر بیٹھے

سیماب کا یہ شعر بہت مقبول ہوا:

اے دل یہ پچھلی رات یہ تسکینِ کائنات
اس وقت کوئی نعرۂ مستانہ چاہیے

تاثیر مرحوم اور حفیظ نے بھی اس زمین میں بہت اچھی غزلیں کہیں۔ تاثیر کا یہ شعر میرے خیال میں حاصلِ مشاعرہ تھا:

اُف وادیٔ جنوں کے وہ پرپیچ راستے
دیوانگی کو بھی کوئی فرزانہ چاہیے

رام رچپال سنگھ شیدا دہلوی مشاعرے کی صدارت فرما رہے تھے۔ انھوں نے غزل پڑھی تو قول بالموجب سے متعلق ایک بہت اچھا شعر پڑھا:

کہا بیمارِ فرقت جاں بہ لب ہے، تم اگر سمجھو
کہا سمجھیں گے اور تم دیکھنا کیسا سمجھتے ہیں

یہاں لفظ 'سمجھو' مدارِ صنعت ہے اور اس کے دو معنی ہیں۔ ان کی مغائرت پر شاعر نے اپنی ہنروری کی بنیاد رکھی ہے۔ غالب نے بھی اس صنعت کو بہت قرینے اور سلیقے سے استعمال کیا ہے۔

مثال :

میں نے کہا کہ بزم ناز چاہیے غیر سے تہی
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں

یہاں 'غیر' کا کلمہ دو افراد کے درمیان متنازعہ فیہ ہے۔ محبوبہ کی مراد غالب ہے۔ غالب کی مراد رقیب۔ لیکن اس سلسلے میں غالب کا جو شعر کارنامہ ہے اور جس کی تفسیر میں اکثر ٹھوکر کھائی گئی ہے، یہ ہے :

کہا تم نے کہ "کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی"
بجا کہتے ہو، سچ کہتے ہو، پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو

اس شعر کے کچھ مقدمات ہیں۔ غالب نے محبوبہ سے کہا کہ آپ جو غیر سے ملتی ہیں تو بوجوہ آپ کی رسوائی ہوتی ہے۔ یہ نامرغوب اور غیر خوب ہے۔ محبوبہ نے اپنے معانی ملحوظ خاطر رکھ کر کہا :

"غیر کے ملنے میں رسوائی کیوں ہو (یعنی کیوں ہونے لگی)۔ آخر اس سے ملنے میں ہرج ہی کیا ہے جو رسوائی ہوگی" تو گویا یہ فقرہ "کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی" محبوبہ کی منشا کے مطابق یہ کہتا تھا کہ آخر غیر کے ملنے میں ہماری رسوائی کیوں ہونے لگی۔ محاورہ ہے کہ میں وہاں جاؤں تو وہ مجھ سے خفا کیوں ہوں، یعنی نہ ہوں گے۔ محبوبہ کا مدعا بھی یہ تھا کہ غیر سے ملنے میں رسوائی نہ ہوگی۔ غالب نے اسے متکلم یعنی محبوبہ کے منشا کے خلاف مطلب پہنایا اور کہا کہ تم نے کیا خوب کہا کہ اچھا اگر غیر کے ملنے میں رسوائی ہوتی ہے تو ایسا کیوں ہو (یعنی ہم غیر سے ملنا چھوڑ دیں گے تاکہ رسوائی نہ ہو) غالب نے یہ منشا اپنے مطلب کا دیکھا تو کہا "بجا کہتے ہو سچ کہتے ہو پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو"

اس شعر کی ساخت ذرا پیچیدہ ہے اور غور و تامل کے بعد مطلب سمجھ میں آتا ہے۔

داغ کا مشہور شعر ہے :

عدو سمجھ کر وہ مجھ سے بولے عدو سے ترک وفا کریں گے
میں اور سمجھا وہ اور سمجھے کہا کرو گے کہا کریں گے

محبوبہ کا منشا عدو سے داغ تھا ، داغ نے حسبِ منشا خلاف مقصد متکلم اس سے مراد رقیب لیا اور شعر کا مطلب بدل گیا۔ راقم السطور کے خیال میں یہ بڑی خوب صورت صنعت ہے اور پھر کالنگ وڈ ہی کے الفاظ میں شعر کے تفریحی پہلو کی نمائندگی کرتی ہے۔ کبھی بہت متین اور سنجیدہ مضمون بھی اس صنعت کے ذریعے ادا ہو جاتا ہے ، جیسے غالب کے شعر میں ہوا۔ اور کہیں محض تفریح مقصود ہوتی ہے ، جیسے شیدا کے شعر میں جو میں نے پہلے نقل کیا ہے۔ صاحب المعجم اس صنعت کو نہیں پہچانتے۔ نصر اللہ نقوی (منجار گفتار : ۱۷۱) وہی تعریف کرتے ہیں جو مندرج ہوئی اور صرف ایک شعر مثال میں نقل کرتے ہیں (فارسی کا) :

گفت چوں مجنوں بہ زنجیرت کشد
گفت آرے از خمِ گیسوئے تو

صاحبِ "دبیر عجم" ایک شعر الوری کا نقل کرتے ہیں :

دوستی گوئی نہ از دل مے کنی
راست مے گوئی کہ از جاں مے کنم[1]

سحر بدایونی بھی اس صنعت کو نہیں پہچانتا اور یہ بہت تعجب

---

۱ - دبیر عجم : بحث صنایع و بدایع ، ص ۲۹۸ -

کی بات ہے کہ اردو میں عام مستعمل ہے - مثلاً مشہور مصرع ہے :

دل گیا ہاتھ سے ، لوگوں نے کہا دل آیا

نجم الغنی نے کچھ مثالیں نقل کی ہیں :

داغ : آنکھ لگتی ہے تو کہتے ہیں کہ نیند آتی ہے
آنکھ اپنی جو لگی میں نہیں خواب نہیں

نعیم : کہتے ہیں مرگ کو وصال نعیم
نہ ہوا وصل ، ہم نے مر دیکھا

درد کا شعر یاد آتا ہے :

ان بتوں نے نہ کی مسیحائی
ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا

نعیم : جب کہا ان سے کہ مرتا ہوں تو ہنس کر بولے
منہ تو دیکھو یہ بڑے آئے ہیں مرنے والے

ایک نامعلوم شاعر کا شعر مجھے یاد ہے :

لگایا آئنہ یہ کہہ کے اس نے روزنِ در میں
کہ اپنا منہ تو دیکھیں میری صورت دیکھنے والے[1]

ذوق : جب کہا مرتا ہوں ، وہ بولے مرا سر کاٹ کر
جھوٹ کو سچ کر دکھانا کوئی ہم سے سیکھ جائے

غالب کے اس شعر میں بھی یہ صنعت بہ طریقِ اخفا موجود ہے :

سر اڑانے کے جو وعدے کو مکرّر چاہا
ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو

---

۱ - بحر الفصاحت : ص ۱۰۸۷ ، ببعد -

شیفتہ کا ایک شعر اس مصحف کمال کی آیت ہے لیکن کچھ مقدمات کے ساتھ :

آخر جہان میں شبِ تاریک بھی تو ہو
اچھا نہ آئیں آپ شبِ ماہتاب میں

شیفتہ نے محبوبہ سے کہا آج کل چاندنی کی بہار ہے ، کسی رات تشریف لائیے - اُدھر سے صاف انکار ہوا - شیفتہ نے اس انکار کو خاص شبِ ماہتاب سے مربوط کر لیا اور کہا "تو پھر کسی شب تاریک ہی میں قدم رنجہ فرمائیے۔" اچھا شعر ہے اور صنعت بہت کاریگری اور ہنروری سے استعمال کی گئی ہے -

اس سلسلے میں نجم الغنی نے ایک واقعہ قلمبند کیا ہے کہ شنیدنی ہے[1]:

"کسی امیر کی دولت سرا میں محفل رقص و سرود گرم تھی اور ایک رنڈی خوش الحانی میں غیرت ناہید ، حسنِ صورت میں خورشید ، زلیخا طبیعت ، مجنوں صفت ، اپنے ناچ کی چمک دمک دکھا رہی تھی - ہر ایک ساز اصول اور قانون کے ساتھ بج رہا تھا کہ صوفیانِ صافی مذاق بے خود ہو کر وجد میں آتے تھے - وفور مذاق اور حصولِ ذوق و شوق میں سروں کی جنبش گویا اضطراری ہو گئی تھی - سارنگی کی آواز خوش انداز ہر عاشق زار دل افگار دست وحشت سے اپنا گریباں تا بداماں تارتار کرتے تھے - اور طبلے کی تھاپ ہر دائیں بائیں کے لوگ عالم حیرت میں بیٹھے تھے - حالتِ رقص میں اس ماہ رو کا کبھی آگے بڑھنا اور کبھی پیچھے ہٹنا ، اور ہاتھ دراز کرنا اور چک پھیری لینا اور سمٹ کر بیٹھ جانا دل عشاق کو برباد کرتا تھا - اتفاقاً ایک جوان پری پیکر ، زیبا شمایل ،

---

۱ - بحر الفصاحت : ص ۱۰۸۷ - ۱۰۸۸ ۔

شیریں خصایل ناز و انداز سے سج دھج بنائے بیٹھا ہوا تھا۔
اس مغنیہ کا دل اس شمعِ جمال پر پروانے کی مانند قربان ہوا
اور ذرے کی طرح اس آسمانِ خوبی پر دل و جان سے فریفتہ
ہوئی۔ بار بار اس کے منہ کو تکتی اور لاکھ جی سے اس پر فدا
ہو کر اس کے خط و خال کا تماشا دیکھتی۔ اہلِ مجلس میں سے
ایک شخص یہ حال دیکھ کر صاف تاڑ گیا اور چرب زبانی سے
بولا کہ بی بی جی آپ کی تو آنکھ لگ گئی۔ اس شخص کی مراد
"آنکھ لگ گئی" کہنے سے یہ تھی کہ تم عاشق ہو گئیں مگر
مغنیہ نے اخفائے حال کے واسطے اس بات کو خواب کی طرف
لے جاکر اسی کے مناسب جواب دیا کہ "نیند آئی ہے۔"[1]

اسی طرح کا ایک واقعہ، جس میں صنعت تو نہیں ہے لیکن بیان
وصفیہ اور انداز داستانی وہاں بھی خاص طور پر مطلوب ہے، آزاد
نے بھی نقل کیا ہے۔ اس کی نثر اور نجم الغنی کی نثر کا مقابلہ
کیجئے۔ محض ضمناً یہ بات آ گئی ہے، صنائع معنوی کی بحث سے اس
کو علاقہ نہیں ہے۔ آزاد لکھتے ہیں : :

"شیخ زادگان گوالیار میں سے ایک شخص تھے کہ شیخ محمد غوث
گوالیاری سے قرابتِ قریبہ رکھتے تھے۔ صلاح و صلاحیت کا لباس پہنتے
تھے اور نام کے سر پر تاج شاہی کا تاج رکھتے تھے۔ وہ ایک ڈومنی
پر عاشق ہوگئے۔ کیا ڈومنی تھی!

در مغرب زلف عرض داده
صد قافلهٔ ماه و مشتری را[2]

۱۔ دربار اکبری، ۱۹۱۰ء لاہور، ص ۴۳۱۔
۲۔ ان اشعار میں صنعتوں کی بہار دیکھیے۔ پہلے شعر میں مراعات النظیر (ماہ ومشتری) (مغرب زلف) دوسرے میں 'چنبر' اور 'دستار' کا تعلق دیکھیے اور تیسرے میں لف و نشر کی خوب صورت شکل ملاحظہ فرمائیے۔

در چنبرِ زلف کرده پنہان
دستارِ سپہر چنبری را
بر دامنِ ہجر و وصل بستہ
بدبختی و نیک اختری را"

صنعتِ احتجاج بدلیل :

معمولی صنعت ہے اور تشبیہ تمثیل ہے میں نے البیان میں بہت تفصیل سے بحث کی ہے ۔

صنعتِ ادماج :

یہ بھی عصرِ حاضر کے مذاق کے مطابق نہ ہوگی اور جمالیاتی اعتبار سے اہم نہیں ۔ البتہ صنعتِ مبالغہ کے تمام پہلو دیکھ لینے چاہئیں ۔ اس پر اعتراض بھی بہت ہوتا ہے اور اس میں اچھے شعر بھی بہت پائے جاتے ہیں ۔

صنعتِ مبالغہ :

پہلے اس صنعت کے مختلف پہلوؤں پر جو بحث شمس قیس رازی نے المعجم میں کی ہے ، اس کی تلخیص ضروری ہے ۔ وہ مبالغے کو اغراق کی شکل میں پہچانتے ہیں جو نجم الغنی کے نزدیک مبالغے کا دوسرا درجہ ہے (تبلیغ ، مبالغہ ، غلو) ۔

شمس لکھتے ہیں[۱] :

"یہ صنعت یوں ہے کہ اوصافِ مدح و ہجا میں غلو کریں (یہاں اصلاحی معانی نہیں بلکہ افراط مراد ہے) ممدوح کے مرتبے کے متعلق کلام کے مدارج ہوتے ہیں ۔ کسی ممدوح کی تعریف میں اس حد تک افراط کرنا کہ سوائے پیغمبر کے وہ مدح اور کسی پر پوری نہ اترے ، سخت عیب ہے ۔ اس افراط سے پرہیز بہت ضروری ہے ۔"

---

۱ - المعجم : ۲۶۵ ببعد ۔ بحر الفصاحت ، ص ۱۰۹۲ ۔

مثلاً انوری کے یہ اشعار جو کسی فرماں روا کی تعریف میں ہیں :

زہے دستِ تو بر سرِ آفرینش
وجودِ تو سر دفترِ آفرینش

قضا خطبہا کرد در ملک و ملت
بنامِ تو بر منبرِ آفرینش

چہل سال مشاطہ کون کردہ
رسومِ ترا زیورِ آفرینش

اگر فضلہ گوہر تو نبودے
چقر آمدے گوہرِ آفرینش

پھر شمس مدح کے قواعد متعین کرتا ہے : "بادشاہوں کو 'خواجہ' اور 'وحید دہر' کہنا ان کی کسرِ شان ہے اور بزرگانِ کبار کو 'ملک' کہنا یا 'شاہ' کہنا نالایقی کی دلیل ہے . . . اسباب و وجوہِ مدح بہت ہیں اور ان کا شمار ناممکن ، لیکن جواں مردوں کی تعریف میں مدحِ سزاوار و ستائشِ مناسب یہ ہے کہ فضائلِ نفسانی کا ذکر کیا جائے ۔ مثلاً عقل و جود و علم و حلم و رائے و شجاعت و عدل و عفت . . . (بادشاہوں اور فرماں رواؤں کی شجاعت کا بیان تحصیلِ حاصل ہے کہ ملک ہاتھ سے چلا جاتا ہے) ان کی سخاوت و جود کی تعریف بے ثمر ہے کہ سخاوت ضروریاتِ بادشاہت میں شامل ہے ۔ البتہ بزرگانِ کبار کی صفات میں سخاوت کا ذکر کیا جائے تو کوئی ہرج نہیں ہے ۔ ہاں اگر سخاوت کا ذکر کرنا ہی ہو تو رودکی کے اس شعر کے مقام تک تو پہنچاؤ :

ہمی بکشتی تا در عدو نماند شجاع
ہمی بدادی تا در ولی نماند فقیر"

خواتینِ ملوک (شہزادیوں اور بادشاہوں کی بیویوں) کے حسنِ و جمال کی تعریف ممنوع ہے . . . اغراق کی اچھی مثالیں حسب ذیل ہیں :

نسیمِ لطف تو با باد اگر سخن گوید
حیات و نطق پذیرد ازو عظام رمیم

سموم قہر تو با آب اگر عتاب کند
بشیزہ داغ شود بر حسامِ ماہی شمیم

تعریفِ اسپ :

تبارک اللہ ازاں آب سیر آتش فعل
کہ بارکاب تو خاک ست و باعنانت ہواست

بوقت رفتن و طے کردن مسالک ملک
ہواش فدفد و دریا سراب و کُہہ صحراست (انوری)

جہاں نوردے کامروز ار برانگیزی
بعالمیت رساند کہ اندرو فرداست

انوری کے یہ شعر بھی ملحوظِ خاطر ہیں :

گر دل و دستِ بحر و کاں باشد
دل و دستِ خدایگاں باشد

در جہانی و از جہاں بیشی
ہم چو معنی کہ در بیاں باشد[1]

نصراللہ تتوی تبلیغ، اغراق اور غلو کا ذکر کرتے ہیں (جیسا کہ نجم الغنی نے کیا ہے - بحث آگے آ رہی ہے) - وہ لکھتے ہیں[2] :

---

۱ - یہ عجیب و غریب شعر ہے اور قابلِ مطالعہ -
۲ - ہنجار گفتار : ص ۲۵۰ ببعد -

"مبالغہ :
ایسے امر کا ادعا کرنا ہے کہ قوت و ضعف کے اعتبار سے حدِ اعتدال سے تو خارج ہو ، لیکن اس کا امکانِ عقلی و عادی موجود ہو ۔ بہت اچھی تعریف کی ہے :

رودکی :

با آنکہ دلم از غمِ ہجرت خون است
شادی بہ غمِ توام و غم افزون است

اندیشہ کنم ہر شب و گویم یا رب
ہجرانش چنین است ، وصالش چون است

اغراق :
ایسے امر کا ادعا کرنا کہ عادتاً ممتنع ہو ، لیکن عقلاً ممکن ہو ۔ مثلاً :

مارا بہ کام خویش بدید و دلش بسوخت
دشمن کہ ہیچ گاہ مبادا بہ کامِ ما

غلو :
ایسے امر کا ادعا کرنا کہ عادتاً و عقلاً ممنوع ہو ۔

فردوسی :
شود کوہِ آہن چو دریائے آب
اگر بشنود نامِ افراسیاب"

نجم الغنی لکھتے ہیں[1] :

"صنعت مبالغہ :
یعنی کسی امر کو شدت و ضعف میں اس حد تک پہنچا دینا کہ

۱ ۔ بحر الفصاحت : ص ۵۹۳ ۔

اس حد تک اس کا پہنچنا محال ہو تاکہ سننے والے کو یہ گمان نہ رہے کہ اس وصف کا اب کوئی مرتبہ باقی ہے ۔ اور مبالغے کی تین قسمیں ہیں :

تبلیغ :

مدعا یعنی کسی امر کا انتہا تک پہنچا دینا کہ عقل و عادت کے نزدیک ممکن ہو ۔

شہیدی : وعدۂ شام پہ کی ہم نے عبث جاگ کے صبح
وہ اسی وقت نہ آتے اگر آنا ہوتا ؟

سودا : پہنچے ہم آرزوے وصل میں نزدیک بہ مرگ
سوجھے ہے شکلِ ملاقات بہت دور ہمیں

شیفتہ : کیا مسلماں ہیں ہم شیفتہ سبحان اللہ
دل سے جاتا نہیں اک دم بتِ بےدیں کا خیال

ہند کی وہ زمیں ہے عشرت خیز
کہ نہ زاہد جہاں کرے پرہیز
ہے غریبوں کو جرأتِ فرہاد
ہے فقیروں کو عشرتِ پرویز

یہ ساری غزل حب وطن کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے ، اس لیے اغراق بھی تبلیغ کے نزدیک معلوم ہوتا ہے ۔

اغراق :

مبالغہ قریب العقل بعید العادت ہو :

رسا[1] : اب یہ حالت ہے کہ ان سا بے درد
میرے مرنے کی دعا مانگے ہے

---

[1] ۔ راقم السطور نے خود دیوانوں سے انتخاب کیے ہیں ۔

قائم : ان خوش چھبوں کی ہائے رے یہ تنک ہوشیاں
ذرہ نہ کسمسائے کہ چولی مسک گئی

برسات کی ہے رات ، میں تنہا ، تری گلی
مارا پڑا ہوں رات جو بجلی چمک گئی

ذوق : تاب دنداں نہ دکھا بزم میں تو ہنس ہنس کر
کوئی کھا جائے جو ہیرے کی کنی خوب نہیں

کون آتش نفس اے ذوق چمن سے گذرا
آج جو سرد نسیمِ چمنی خوب نہیں

حالی : تم کو ہزار شرم سہی ، مجھ کو لاکھ ضبط
الفت وہ راز ہے کہ چھپایا نہ جائے گا

بگڑیں نہ بات بات پہ کیوں ، جانتے ہیں وہ
ہم وہ نہیں کہ ہم کو منایا نہ جائے گا

دیکھنا ہے ہر طرف نہ مجلس میں
رخنے نکلیں گے سیکڑوں اس میں

جانور ، آدمی ، فرشتہ ، خدا
آدمی کی ہیں سیکڑوں قسمیں

قائم : میں دوانہ ہوں صدا کا مجھے مت قید کرو
جی نکل جائے گا زنجیر کی جھنکار کے ساتھ

گرچہ بلبل ہوں میں قائم ولے اس باغ کے بیچ
فرق کوئی نہ کرے گل کو جہاں خار کے ساتھ

غلو :

ایسے مبالغے کو کہتے ہیں کہ خلافِ قیاس اور بدیہی البطلان اور عقل و عادت دونوں کے نزدیک ممتنع اور محال ہو۔ مبالغے کی یہ قسم نامقبول ہے۔ مثلاً :

منشی : غرض اس طرح ترک کشتے ہوئے
کہ کشتوں کے تا چرخ پشتے ہوئے

اسیر : چمکے جو تیغِ قہر کسی روز جنگ میں
ٹھہرے نہ سایہ خوف کے مارے بدن کے پاس

انشاء (تعریفِ اسپ) :
ہے[1] اس آفت کا سبک سیر کہ راکب اس کا
حاضری کھائے جو کلکتہ تو لندن میں ٹفن

فارسی کے ان اشعار پر غور فرمائیے :
تنم از ضعف چناں شد کہ اجل جست و نیافت
نالہ ہرچند نشاں داد کہ در پیرہن است

یہ رنگ اس وقت پیدا ہوا جب ایران سے بہت سے شاعر ہجرت کر کے ہندوستان آ گئے۔ یہاں حسن کی فراوانی، ویدانت کے تصورات کی نزاکت، بزرگانِ کبار کی خوش ذوقی اور بتانِ ہند کی نوک پلک نے ان کی شاعری کو ایک ادائے خاص بخشی، لیکن ''کوہ کندن وکاہ برآوردن'' کا مسئلہ بھی پیدا ہو گیا۔ بیدل کے کلام کا کچھ حصہ اسی طرح ہوائی مضمونوں پر قائم معلوم ہوتا ہے کہ ہاتھ کچھ نہیں آتا۔ دراں حال کہ اس نے کچھ شعر ایسے بھی کہے ہیں کہ صرف وہی

---

۱ - یہ شعر آبِ حیات، ص ۲۷۷ میں ہے۔ کلیاتِ انشاء مطبوعہ مطبع دہلی اردو اخبار، طبع ۱۸۵۵ع بہ اہتمام محمد حسین آزاد میں نہیں ہے۔ شاید آزاد کا اضافہ ہو۔ (فائق)۔

کہتا تو بھی عظیم شعرا میں اس کا شمار ہوتا ۔ مثلاً :

ستم است اگر ہوست کشد کہ بسیرِ سرو و سمن درآ
تو ز غنچہ کم نہ دمیدہ ای درِ دل کشا بہ چمن درآ

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنجِ خمارِ ما
چہ قیامتی کہ نمی رسی ز کنارِ ما بہ کنار ما

جلوہ ہا در نظر و دید محال
نسخہ ہا در بغل و چیدن نیست

بیدل آں گوہرِ نایابِ سراغ
بہ محیطے است کہ پرسیدن نیست

مبالغے کا پہلو شاہ نصیر ، ذوق ، ناسخ اور اس قبیل کے دیگر شعرا میں بھی پایا جاتا ہے ، لیکن اس کثرت سے نہیں کہ ان کو مردود و مطرود قرار دے کر شعرا کے گروہ سے نکال دیا جائے ۔

مثلاً ذوق :

طفلِ اشک ایسا گرا دامانِ مژگاں چھوڑ کر
پھر نہ اٹھا کوچۂ چاکِ گریباں چھوڑ کر

کیونکہ یہی ذوق صنعتوں کے استعمال میں بڑی ہنروری کا ثبوت بھی دیتا ہیں ۔ یہی شاہ نصیر اور دوسرے متعلقہ شعرا کا حال ہے ۔ باقی رہے دہلی کے شاعر تو وہ بھی مبالغے میں کسی سے پیچھے نہیں ۔ بہرحال اس وقت محاکمہ کرنا منظور نہیں ۔ غالب ہی کے مبالغے میں غلو کا رنگ دیکھ لیجیے :

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غالب بارہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

یک قدم وحشت سے درسِ دفترِ امکاں کھلا
جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا

دہانِ ہر بتِ پیغارہ جو زنجیرِ رسوائی
عدم تک بے وفا چرچا ہے تیری بے وفائی کا

اہلِ بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخیِ ناز
جوہرِ آئنہ کو طوطیِ بسمل باندھا

شب کو وہ مجلس فروز خلوتِ ناموس تھا
رشتۂ ہر شمع خارِ کسوتِ فانوس تھا

مقدمِ سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر سازِ صدائے آب تھا

یہ ردیف الف ہے - اسی سے دوسری ردیفوں کا قیاس کر لیجیے[1]۔

---

۱ - اس کے بعد صاحبِ "بحر الفصاحت" نے صنعتِ جامع اللسانین ، صنعتِ ذوثلثہ ، صنعتِ کلامِ جامع، صنعتِ ایراد المثل (جس شعر میں کوئی ضرب المثل بندھ گئی ہو) صنعتِ استخدام وغیرہ کا ذکر کیا ہے - یہ تمام تکلفاتِ بارد اور تصنعاتِ بے ثمر ہیں - بہت اشتیاق ہو تو اصل کتاب سے رجوع فرمائیے - آج کل کی نسل ان کی طرف کسی طرح متوجہ نہ ہوگی۔

(بحر الفصاحت ، ص ۱۱۰۰—۱۱۱۱)

صنعت تلمیح یا تملیح :

یہ دراصل تلمیح ہے ۔ جو لوگ اسے تملیح کہتے ہیں ، یہ مناسب نہیں ہے ۔ اس کی صورت یہ ہے کہ شاعر اپنے کلام میں کسی مشہور مسئلے یا قصے یا اصطلاح وغیرہ کی طرف اشارہ کرے اور جب تک یہ اشارہ توضیح کا رنگ اختیار نہ کرے ، شعر کا صحیح مفہوم متعین نہ ہو ، جیسے غالب کے قصیدے میں :

بزم میں میزبانِ قیصر و جم
رزم میں اوستادِ رستم و سام

جاں نثاروں میں تیرے قیصرِ روم[1]
جرعہ خواروں میں تیرے مرشد جام

مدح سے ممدوح کی دیکھی شکوہ
عرض سے یاں رتبۂ جوہر کھلا

شاہ کے آگے دھرا ہے آئنہ
اب مآلِ سعیِ اسکندر کھلا

ملک کے وارث کو دیکھا خلق نے
اب فریبِ طغرل و سنجر کھلا

---

۱ ۔ غالباً جامی مراد ہے ورنہ شیخ الاسلام مرشد جام اس پائے کے بزرگ ہیں کہ جامی کے لب ان کی تعریف کرتے خشک ہوتے ہیں ۔ اپنی ولادت کے متعلق کہا ہے :

مولدم جام و رشحۂ قلمم
جرعۂ جامِ شیخ الاسلامی است

لاجوم در جریدۂ اشعار
بدو معنی تخلصم جامی است

جانتا ہوں ہے خطِ لوحِ ازل
تم پہ اے خاقانِ نام آور کھلا

تم کرو صاحب قرانی جب تلک
ہے طلسمِ روز و شب کا در کھلا

فارسی میں خاقانی اور اردو میں علامہ اقبال نے جتنی تلمیحات استعمال کی ہیں اتنی شاید تمام فارسی اور اردو کے شعرا کے ہاں موجود نہ ہوں گی ۔ دیوانِ خاقانی (کلیات مراد ہے) ۱۳۱۶ میں علی‌عبدالرسولی نے محنتِ شاقہ سے ترتیب دے کر شائع کیا ہے ۔ (شرکت چاپ خانۂ سعادت) مرتب نے آخر میں فہرستِ اعلام دی ہے جو ۲۲ صفحات کو محیط ہے ۔ یہ تمام تلمیحات کے اشارے ہیں ۔ علامہ اقبال کی تلمیحات پر بزم اقبال نے "تلمیحات اقبال" کے نام سے ایک ضخیم کتاب شائع کی ہے[1] ۔ تلمیحات کو حل کیے بغیر شاعر کے مطلب کی توضیح و توجیہ ممکن ہی نہیں ہے ۔ مثلاً اقبال کے اس ایک شعر میں :

ہے عیاں یورشِ تاتار کے افسانے سے
پاسباں مل گئے کعبے کو صنم خانے سے

تاریخی اور ثقافتی تلمیحات کا جو وسیع و عریض سلسلہ مخفی ہے ، اس کی چند اہم کڑیاں یہ ہیں :

(۱) تاتار اور آن کا مأخذ ۔

(۲) چنگیز خاں کے ماتحت ان کی یک جہتی ۔

(۳) خوارزم شاہ (فرماں روائے ایران و حدودِ متعلقہ) کی سستی، اصابتِ رائے کی کمی اور عدمِ استقلال ۔

---

۱ ۔ تصنیف سید عابد علی عابد ۔

(۴) اس کی ماں ترکان خاتون اور ترکان منقلی کا ناروا عروج جس کی وجہ سے علاء الدین خوارزم شاہ بے بس تھا۔

(۵) جلال الدین خوارزم شاہ اور خلیفہ عباسی کے درمیان اختلافات۔

(۶) ہلاکو کا ظہور۔

(۷) استیصالِ بغداد اور زوالِ دولتِ عباسیہ۔

(۸) ایران میں ایلخانیوں کی حکومت جو مرکز سے آزاد ہوگئے۔

(۹) ایلخانیوں کا کچھ عرصے کے بعد اسلام سے مشرف ہو کر تعمیرِ مساجد و مقابر اور عماراتِ مفیدہ کی طرف متوجہ ہونا۔

(۱۰) منگولوں کی ہیبت سے، اسلام کو تقویت پہنچنے کے اسباب۔

(۱۱) ثقافتی تال میل۔

(۱۲) چین کے راستوں کے کھل جانے سے ادبی اور فنی تحریکات کا انتشار۔

(۱۳) ایران میں فارسی کا احیا اور اس میں ترکی زبان کے الفاظ کی آمیزش سے زبان کی پختگی۔

(۱۴) مسلمان وزرا اور اکابر امرا کے ذریعے ملک میں اسلامی شعایر کی نگہداری۔

(۱۵) منگولوں کا ایران کے رنگ میں رنگا جانا اور ایک نئی ثقافتی اور تمدنی وحدت یا اکائی کا قیام۔

کچھ تلمیحات کی مثالیں ذیل میں دیکھیے:

خاقانی (ایوانِ مداین) :

(الف) ہاں اے دلِ عبرت بیں از دیدہ نظر کن ہاں

۱

ایوانِ مداین را آئینۂ عبرت داں

۲

(ب) یک (رہ) زرہ دجلہ منزل بہ مداین کن
وز دیدہ دوم دجلہ بر خاکِ مدائن راں

۳

(ج) بر دجلہ گری نولو وز دیدہ زکوتش دہ
گرچہ لبِ دریا ہست از دجلہ زکوٰۃ استاں

۴

(د) تا سلسلۂ ایواں بگسست مدائن را
در سلسلہ شد دجلہ چوں سلسلہ شد پیچاں

۵

(ہ) ما بارگہِ دادیم این رفت ستم بر ما
بر قصرِ ستم کاراں تا خود چہ رود خذلاں

۶ ۷

(و) نے زالِ مدائن کم از پیرزنِ کوفہ

۹ ۸

نے حجرۂ تنگِ ایں کمتر ز تنور آں

(ز) این ست ہماں درگہ کورا ز شہاں بودے

۱۳ ۱۲ ۱۱ ۱۰

دیلم ملکِ بابل ، ہندو شہِ ترکستان

(ح) از اسپ پیاده شو بر نطعِ[14] زمیں[15] رخ نہ[16]

زیرِ پئے[17] پیلش[17] بیں شہمات[19] شدہ نعماں

(۱۴ - ۱۵ - ۱۸ اصطلاحاتِ شطرنج) -

(ط) مست است زمیں زیرا خوردست بجائے مے

در کاسِ سرِ ہرمز ، خونِ دلِ نوشرواں[20]

در مدح جلال الدین ابوالمظفر اختساں[1] شرواں[2] شاہ گوید :

(الف) خواب تو می نشاندم بر سرِ آتش ہوس

کیں ہمہ مشک[4] برسرت ایں ہمہ مغز[3] برتری

بر غبب و دمِ خورہ[5] خیزد رکاب بادہ دہ

چوں دمش از مطوقی جو غببش ز احمری

(ب) در دہ ازاں چکیدہ خوں ز آبلۂ تن[6] ازاں

کابلۂ رخِ فلک ، برد عروس[8] خاوری

(ج) تیرہ شد آبِ[9] اختراں ز آتش روز و میکند

بر درجات خطِ[10] جام آب جو آتش اختری

(د) در کفِ آہوانِ[11] بزم آب رز[12] است و کاو[13] زد
آتشِ موسوی[14] ست آں در برِ کاوِ سامری[15]

(ہ) دخترِ[16] آفتاب ده در تتقِ سپہر کون
کشته به زہرهٔ فلک[17] حامله ہم به دختری

(و) کرده به جلوه گردلش باد مسیح[18] مریمی[19]
کرده به نقش بستنش نارِ خلیلِ[20] آزری[21]

(ز) در عرفات[22] بختیاں باد یہ کرده بے سپر
ما و تو بسپریم ہم بادیهٔ قلندری[23]

(ح) در سوئے مشعرالحرام[24] آمده اند محرمان[25]
محرم مے شویم ما ، میکده کرده مشعری[26]

(ط) کوئے[27] مغان و ما و تو بر سرِ سنگ کعبهٔ
درد تو کرد زمزمی[28] ، دست تو کرد ساغری

اب اقبال کی کچھ تلمیحات ملاحظہ ہوں :

(الف) بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود[1] میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی

(ب) ستاروں[2] سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں

(ج) نہ اٹھا[3] پھر کوئی رومی[4] عجم کے لالہ زاروں سے
وہی آب و گلِ ایراں وہی تبریز[5] ہے ساقی

(د) اسی کشمکش میں گذریں مری زندگی کی راتیں
کبھی سوز و سازِ رومی[6] کبھی پیچ و تابِ[7] رازی

(ہ) درویشِ خدا[8] مست نہ شرقی ہے نہ غربی
گھر اس کا نہ دلی ، نہ صفاہاں[9] ، نہ سمرقند[10]

(و) مشکل ہے کہ اک بندۂ حق بین و حق اندیش
خاشاک[11] کے تودے کو کہے کوہِ دماوند

(ز) چپ رہ نہ سکا حضرت یزداں[12] میں بھی اقبال
کرتا کوئی اس بندۂ گستاخ کا منہ بند

(ح) لبالب شیشۂ تہذیبِ حاضر ہے مئے "لا"[13] سے
مگر ساقی کے ہاتھوں میں نہیں پیمانۂ "الا"[14]

(ط) یہی شیخِ حرم[15] ہے جو چرا کر بیچ کھاتا ہے
گلیمِ بوذر[18] و دلقِ اویس[17] و چادرِ زہرا[16]

(ی) نہ ایران میں رہے باقی نہ توران میں رہے باقی[19][20]
وہ بندے فقر تھا جن کا ہلاک قیصر و کسریٰ[21][22]

اب غالب کے ہاں ان کی صنّاعانہ بہار دیکھیے :

(الف) کوہکن[1] نقاش یک تمثال[2] شیریں تھا اسد
سنگ سے سر مار کر ہووے نہ پیدا آشنا

(ب) تجھ سے قسمت میں مری صورتِ قفلِ ابجد[3]
تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہو جانا

(ج) ضعف سے گریہ مبدّل بہ دمِ سرد ہوا
باور آیا ہمیں پانی[4] کا ہوا ہو جانا

(د) جراحت تحفہ[5]، الماس ارمغاں[6]، داغِ جگر ہدیہ
مبارک باد اسد غمخوارِ جانِ دردمند آیا

(ہ) سرے قدح میں ہے صہبائے آتش پنہاں
بروئے سفرہ کبابِ دل سمندر[7] کھینچ

(و) گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی[8] نہ طور[9] پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر

۱۰

(ز) نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں کی خانہ آرائی

۱۱

سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر

۱۲

(ح) چھوڑا مہِ نخشب کی طرح دستِ قضا نے
خورشید ہَنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا

۱۳

(ط) محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ بازِ خیال
ہیں ورق گردانیِ نیرنگِ یک بت خانہ ہم

(ی) سلطنت دست بدست آئی ہے

۱۴

جامِ مے خاتمِ جمشید نہیں

نئی نسل کے شعرا غالباً یہ سمجھتے ہیں کہ صنعت گری کا دور گزر گیا ، حالانکہ اردو شعر کے مزاج میں صنایع معنوی اس طرح رسی بسی ہوئی ہیں کہ شاید ہی کوئی نیا شاعر ہوگا جو بنیادی صنایع یعنی حسنِ تعلیل ، تضاد ، مراعاۃالنظیر، ایہام تناسب اور مبالغے کی کسی صورت کا استعمال نہ کرتا ہوگا ۔ یہ چیزیں ہماری ادبی روایات کا جزو ہیں ۔ نظم ہو یا غزل ان کو جگہ ملتی ہے اور ملتی رہے گی ۔ ان کے برتاوے کے رموز سے آشنائی ہوگی تو کلامِ میں صناعانہ حسن پیدا ہوگا ورنہ غیرشعوری طور پر برتی ہوئی صنعت بھی پُر تکلف اور پُرتصنع ملے گی ۔ میں عصرِ حاضر کے نوجوان شعرا کے کلام سے ایک ایک غزل کے کچھ اشعار نقل کر کے صنایع معنوی کی نشان دہی کرتا ہوں تاکہ ان کو معلوم ہو کہ ان کے کلام میں بھی ''استادی''

---

۱ ۔ جمشید کا لفظ من جملہ اسرارِ زبان پارسی ہے ۔ آگے اس سے بحث ہوگی ۔

"جادو گری" "شعبدہ گری" اور "خیرہ سری" ہے :
ظفر اقبال :

شبِ[1] خمار تھی مے تھی بہار تھی لیکن
لپٹ کے سو رہے عکسِ فروغِ جام سے ہم

الجھ[2] رہیں گے کسی اور سیلِ بے تہ میں
نکل بھی جائیں اگر سیلِ صبح و شام سے ہم

جو[3] دوسروں کے لیے آبدار رکھتے تھے
ہوے ہیں قتل اسی تیغِ بے نیام سے ہم

رواں[4] دواں رہی دنیا مثال مور و مگس
اتر کے دیکھ نہ پائے فرازِ بام سے ہم

(آبِ رواں ، مجموعۂ کلام)

رئیس امروہوی :

شام[5] سے آج دل پہ ہے طاری
نیم خوابی و نیم بیداری

صورتِ[6] آگہی و بے خبری
عالمِ بے خودی و ہشیاری

---

۱ - شب، سونا : مراعات النظیر - خمار ، بہار ، فروغ جام : مراعات النظیر -

۲ - صبح و شام : تضاد - الجھنا ، نکلنا : تضاد -

۳ - آبدار ، تیغ : مراعات النظیر ، غالباً ایہام تناسب بھی -

۴ - رواں دواں رہنا : مراعات النظیر - مور و مگس : مراعات النظیر -
فراز اور اترنا : تضاد -

۵ - خوابی ، بیداری : تضاد -

۶ - پہلے اور دوسرے مصرع میں تضاد -

نہ[1] کوئی نسخۂ سبک روحی
نہ کوئی چارۂ گراں باری

جب[2] ذرا بند ہو گئیں آنکھیں
کھل گیا روزنِ خریداری

دلِ[3] بیدار ، قلبِ کا آزار
چشمِ بینا نظر کی بیماری

مصطفٰی زیدی :

وہ[4] مہر و ماہ و مشتری کا ہم عناں کہاں گیا
وہ اجنبی کہ تھا مکان و لامکاں کہاں گیا

ترس[5] رہا ہے دل کسی کی داوری کے واسطے
پیمبرانِ نیم جاں خدائے جاں کہاں گیا

وہ[6] ملتفت بہ خندہ ہائے غیر کی طرف ہے آج
وہ بے نیازِ گریہ ہائے دوستاں کہاں گیا

---

۱ ۔ سبک ، گراں : تضاد ۔ نسخہ ، چارہ : مراعات النظیر ۔
۲ ۔ بند ، کھلنا : تضاد ۔ روزن کھلنا : مراعات النظیر ۔
۳ ۔ لف و نشر ۔
۴ ۔ مہر و ماہ و مشتری : مراعات النظیر ۔ مکان و لامکاں : تضاد ۔
۵ ۔ داوری ، خدا ، پیمبر : مراعات النظیر ۔
۶ ۔ غیر ، دوستاں : تضاد ۔

وہ[1] ابر و برق و باد کا جلیس ہے کدھر نہاں
وہ عرش و فرش و ماورا کا رازداں کہاں گیا

وہ[2] میزباں کہاں ہے جس کی دید بھی محال تھی
جو آج تک نہ آ سکا وہ میہماں کہاں گیا

مجید امجد :

کوئی[3] دوزخ کوئی ٹھکانا تو ہو
کوئی غم حاصلِ زمانہ تو ہو

لالہ[4] و گل کی رت نہیں نہ سہی
کچھ نہ ہو شاخِ آشیانہ تو ہو

کہیں[5] لچکے بھی آسماں کی ڈھال
یہ حقیقت کبھی فسانہ تو ہو

کسی[6] بدلی کی ڈولتی چھایا
کوئی رختِ مسافرانہ تو ہو

اس گلی[7] سے پلٹ کے کون آئے
ہاں مگر اس گلی میں جانا تو ہو

---

۱ - پہلے مصرع میں مراعات النظیر - عرش و فرش : تضاد -
۲ - تضاد -
۳ - دوزخ ، غم : مراعات النظیر - ٹھکانا ، زمانہ : مراعات النظیر -
۴ - مراعات النظیر - رنگ اور خوشبو کے تلازمے سے کیسا خوبصورت شعر کہا گیا ہے -
۵ - حقیقت ، فسانہ : تضاد -
۶ - مراعات النظیر -
۷ - آنا ، جانا : تضاد -

احمد ندیم قاسمی : (نظم)

خورشید[1] کی شعاعوں میں اک لرزشِ خفی
کہتی ہے سیلِ نور ہمارے جلو میں ہے

شبنم[2] یہ کہہ کے صحنِ گلستاں سے اُڑ گئی
میں کیسے تھم سکوں کہ ہر اک چیز رو میں ہے

بھڑکے[3] تو کائنات کے گوشے چمک اٹھیں
وہ خواب جو چراغِ حقیقت کی لو میں ہے

جینے[4] میں اک تڑپ ہو تو مرنے میں اک وقار
انسان کا نکھار اسی رقصِ لو میں ہے

مجید شاہد :

جب[5] بھی دھرتی نے جلائے ہیں چراغ
ماہ و انجم کو دکھائے ہیں چراغ

ان[6] کی ضو سے تو اندھیرے ہیں بھلے
مانگ کر آپ جو لائے میں چراغ

---

۱ - خورشید ، شعاع : مراعات النظیر ، ساتھ نور بھی لے لیجیے -

۲ - بہت پیچدار شعر ہے - شبنم ، صحنِ گلستاں : مراعات النظیر - تھم سکنا ، رو میں ہونا : تضاد - اڑ جانا ، رو میں ہونا : مراعات النظیر - ایہامِ تناسب کی صورت بھی شاید نکلے -

۳ - چراغ ، چمک : مراعات النظیر - خواب ، حقیقت : تضاد - 'لو' اور 'چراغ' میں مراعات النظیر -

۴ - تضاد - مراعات النظیر -

۵ - مراعات النظیر - دھرتی اور ماہ و انجم میں مراعات النظیر ہے کہ سیارے ہیں اور ایک طرح سے تضاد بھی کہ عرش و فرش کا رشتہ ہے -

۶ - چراغ ، اندھیرے : تضاد -

عارضی[1] ہے یہ اجالوں کا سماں
رات لمبی ہے بہرائے ہیں چراغ

آتشِ[2] فکر کی لو سے ہم نے
طاقِ زنداں میں جلائے ہیں چراغ

پردۂ[3] ظلمت شب پر شاہد
رقص کرتے ہوئے سائے ہیں چراغ

اخترالایمان (نظم) :

کون[4] ہو بنت مہ و مہرِ درخشاں و نجوم
کس لیے آئی ہو غم خانہ منور کرنے

منتظر[5] میں بھی تھا برسوں سے کوئی سیم بدن
نرم مخمل کی طرح پھول سی ہلکی ہمہ نور

یوں[6] بڑھے میری طرف جیسے ندی کی لہریں
رات بھر ناچنے والی کی طرح نیند سے چور

ہاتھ[7] پھیلائے کنارے کی طرف بڑھتی ہیں
یوں بڑھے میری طرف جیسے ہیں شہر سے دور

---

۱ - اجالے ، رات : تضاد -
۲ - مراعات النظیر -
۳ - مراعات النظیر -
۴ - مراعات النظیر -
۵ - مراعات النظیر -
۶ - مراعات النظیر -
۷ - مراعات النظیر -

رات[1] کے بطن میں سوئی ہوئی آسودہ کرن
سبزۂ خاک بداماں کی طرف بڑھتی ہے

اور اک[2] آن میں ڈھل جاتے ہیں سب رنج و محن
کون ہو بنتِ مہ و مہرِ درخشان و نجوم

کس لیے آئی ہو غم خانہ منور کرنے (ناتمام)

جعفر شیرازی :

صحنِ[3] چمن میں جورِ خزاں سے جو پت جھڑے
الزام دھر گئے ہیں بہاروں کے سر پڑے

کاٹے[4] ہیں کوہ، چیرے ہیں دریا، بھرے ہیں دشت
کیا کیا ترے فراق میں دن دیکھنے پڑے

نظروں[5] سے بھی نہ گزرے کبھی عافیت کے سائے
کاٹی ہے عمر دھوپ میں ہم نے کھڑے کھڑے

ساحل[6] کے اس سکون ہی پہ جاؤ نہ دوستو
پنہاں ہیں اس سکون میں طوفاں بڑے بڑے

جعفر[7] عروسِ زیست بھی مل جائے گی مگر
آئیں گے راہِ شوق میں کچھ مرحلے کڑے

---

۱ ۔ تضاد ، مراعات النظیر ۔
۲ ۔ مراعات النظیر ۔
۳ ۔ تضاد ، مراعات النظیر ۔
۴ ۔ مراعات النظیر ، تضاد ۔
۵ ۔ تضاد ۔
۶ ۔ تضاد ۔
۷ ۔ مراعات النظیر ، (راہ ، مرحلے) ۔

صنایع لفظی

راقم السطور کا خیال ہے کہ صنایع لفظی بیشتر، خیرہ سری اور شعبدہ‌گری سے مشابہ ہیں۔ ان کا تعلق عملِ تخلیق سے دور کا بھی نہیں (چند صنعتوں کا استثنا کر کے)۔ ان سے آج کل کے فن کاروں کو نفرت ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ یہ کسی حد تک صحیح ہے۔ میں صرف ان صنایع کا ذکر کروں گا جو واقعی آرایش و توضیحِ معانی و کلام میں معاون ہیں۔ جو صنعتیں محض تکلف اور تصنع ہیں اور جن کا شعر سے کوئی واسطہ ہی نہیں ان کا ذکر نہ کروں گا، ورنہ یہ حصہ "بحرالفصاحت" کی نقل ہو کر رہ جائے گا۔ بعض صنعتوں کا ذکر اس لیے کر دیا ہے کہ مختلف امتحانات میں شاملِ نصاب ہیں۔ یہ دونوں باتیں ملحوظِ خاطر رہی ہیں، اس لیے اس حصے میں جامعیت کی جستجو عبث ہے — کہ مطلوب ہی نہیں ہے۔ جن لوگوں کو فنِ معما اور اس طرح کی چیزوں سے ذوق ہو وہ مختلف کتابوں سے رجوع کر سکتے ہیں۔ "بحرالفصاحت" ہی میں کافی مفصل مواد موجود ہے۔

صنعتِ تجنیس:

دو لفظ تلفظ میں مشابہ ہوں اور معانی میں مختلف، اس کی کئی قسمیں ہیں۔ مثلاً:

(۱) تجنیسِ تام میں الفاظ انواعِ حروف، اعدادِ حروف، ترتیبِ حروف اور حرکات و سکنات میں متفق اور معنی میں مختلف ہوتے ہیں۔ جیسے:

بس نہ **ترسا** بہت اے کافرِ **ترسا** مجھ کو
لبِ جاں بخش دکھا بہرِ مسیحا مجھ کو

صاحبِ بحرالفصاحت نے تجنیسِ تام میں بہت داد نکتہ طرازی دی ہے ، لیکن کتاب کے مقصد کے پیشِ نظر باقی تفصیلات حذف کی جاتی ہیں ۔

(۲) تجنیس مرکب : یعنی تجنیس کے ایک لفظ کو دو کلموں کی ترکیب سے حاصل کریں اور ایک لفظ مفرد ہو ۔ اس کی بھی قسمیں بنائی ہیں اور وہ بھی تکلفِ محض ہیں ۔ مثال :

فقط موتیوں کی پڑی ہائے زیب
کہ جس کے قدم سے گہر ہائے زیب (حسن)

(۳) تجنیسِ مرفوع : ایک لفظ مفرد ہو اور دوسرا لفظ کسی دوسرے کلمے کے جزو سے مرکب ہو :

ان سیم بروں کے ساتھ سونا معلوم
قسمت میں لکھی ہے خاک سونا معلوم (حاتم)

(۴) تجنیسِ خطی : یعنی دو لفظ شکل میں مشابہ ہوں (متجانس ، اصطلاح میں) لیکن انواع حروف اور نقاط و حرکات بمدنظر نہ ہو ۔ جیسے مشکیں اور مسکیں ۔ خط ، حظ ۔ زر ، رز ۔ غرق ، عرق ۔

شیخ اور بذلہ سنج شوخ مزاج
رند اور مرجعِ کرام و ثقات (حالی)

ذرا ملاحظہ فرمالیے 'شیخ' اور 'سنج' میں تجنیسِ خطی ہے ۔

(۵) تجنیسِ محرف : دونوں لفظ بہمہ وجوہ نوع ، عدد اور ترتیب حروف میں مشابہ ہوں ، لیکن حرکات و سکنات میں مخالف

واقع ہوئے ہوں :

کلے سے لگتے ہی جتنے گلے تھے بھول گئے
وگرنہ یاد تھیں ہم کو شکایتیں کیا کیا

(٦) تجنیس زاید و ناقص : یعنی ایک لفظ متجانس میں دوسرے لفظ سے ایک حرف زیادہ ہو اور دوسرے میں کم :

تیرے **عارض** سے خاک ہو ہم سر
عارضی حسن ماہِ کامل کا

(۷) تجنیسِ مُذیّل : حروفِ متجانس میں سے ایک میں دو حرف کی زیادتی ہو :

محفل میں شورِ **قلقلِ** مینائے مُل ہوا
لا ساقیا شراب کہ توبہ کا **قُل ہوا**

(۸) تجنیسِ مضارع : الفاظِ متجانس میں بعض حروف مختلف ہوں ۔ مگر شرط یہ ہے کہ ایک حرف سے زیادہ مختلف نہ ہوں ورنہ دونوں لفظوں کے تشابہ میں بُعد واقع ہو جائے گا اور اس میں یہ شرط ہے کہ حروفِ مختلف متحد المخرج یا قریب المخرج ہوں :

زلفوں کے ہاتھ دولتِ حسنِ صنم لگی
دو سانپ خواب بیٹھ رہے **مال مار** کے (قلق)

(۹) تجنیسِ لاحق : مضارع سے مشابہ ہے ۔

صنعتِ شبہ اشتقاق :

کلام میں ایسے لفظ ہوں کہ ایک ماخذ سے مشتق معلوم ہوں لیکن دراصل ان کا ماخذ علیحدہ ہو :

سلطانِ صبح نے رخ آفاق فق کیا
اور دور نے قمر کو الٹ کر رمق کیا

نجم الغنی نے ذوق کا یہ شعر بھی نقل کیا ہے :

جو دل قمار خانے میں بت سے لگا چکے
وہ کعبتین چھوڑ کے کعبے کو جا چکے

مراد یہ ہے کہ کعبہ اور کعبتین کا اشتقاق علیحدہ ہے ۔ میری تحقیق کے مطابق ، دونوں کا مادہ 'کعب' ہے اور یہ وہی لفظ ہے جو انگریزی میں cube کی شکل میں موجود ہے ۔ 'کعبتین' بھی cube ہی کی شکل کے ہوتے ہیں ۔ اس شکل سے کعبہ کا تعلق ظاہر ہے (دیکھیے لغاتِ فارسی ، انگریزی اور المنجد) ۔

صنعتِ اشتقاق :

جہاں الفاظِ مستعملہ واقعی ایک ماخذ سے مربوط ہوں ، مثلاً :

ذوق : تو مرے حال سے غافل ہے پر اے غفلت کیش
تیرے اندازِ تغافل نہیں غفلت والے

ہے قہر کہ آنے میں ہے ان کے ابھی وقفہ
اور دم مرا جانے میں توقف نہیں کرتا

اے ذوق تکلف میں ہے تکلیف سراسر
آرام میں وہ ہے جو تکلف نہیں کرتا

اس صنعت میں ذوق نے بڑے سلیقے سے شعر کہے ہیں ۔

صنعت قلب ، مقلوب ، ردالعجز علی الصدر (اور اس کی قسمیں) ردالعجز علی الحشو (اور اس کی قسمیں) اور تفریع وغیرہ کو تکلفاتِ باردہ میں شمار کر کے میں نے محذوف کر دیا ہے -

یہی حال صنعتِ مربع اور صنعت مثلث کا ہے - ذرا صنعتِ مربع کی مثال دیکھیے - آپ پر واضح ہو جائے گا کہ ان چیزوں کو شعر کی خوبی و محبوبی اور اس کے جمالیاتی عناصر یا آرایش و تزئین سے کوئی تعلق نہیں ہے :

صنعتِ مربع

	۱	۲	۳	۴
۱	کروں کیا	خفا ہے	الٰہی	وہ دلبر
۲	خفا ہے	وہ مجھ سے	عبث کیوں	سمن بر
۳	الٰہی	عبث کیوں	خفا ہے	غضب ہے
۴	وہ دلبر	سمن بر	غضب ہے	ستم کر

افق کے حوالے سے پڑھیے تو اور عمود کے حوالے پڑھیے تو مصرعوں کی صورت وہی رہتی ہے -

صنعت سیاقۃ الاعداد :

کلام میں اعداد کا ذکر کرنا ، جیسے :

ایک دو تین چار پانچ چھ سات
آٹھ نو دس ہوئے بس الشا بس

صنعتِ مسمط:

اس میں ترنم اور نغمے کا رنگ ہے لہذا ذکر ضروری ٹھہرا۔ مزاجِ عصر کے مطابق ہے اور میں انداز کی صفاتِ جمالی کے سلسلے میں ترنم اور نغمے سے بہ تفصیل بحث کروں گا۔

غزل یا قصیدے میں سوائے مطلع کے تین تین یا زیادہ سجع یعنی فقرہ ہائے ہم وزن ایک طرح کے مذکور کریں اور چوتھا قافیہ غزل یا قصیدے کا اصل ہو:

ناسخ:

پاس یارِ جانی ہے، بادہ ارغوانی ہے
شغلِ شعر خوانی ہے، عالمِ جوانی ہے

منہ سے گر لگے مینا، آبِ خضر ہو پینا
پی کے ایک دم جینا، عمرِ جاودانی ہے

سننے والے روتے ہیں، ایسی نیند سوتے ہیں
اپنے نوحے ہوتے ہیں، اپنی وہ کہانی ہے

مرے دل کا اب تو یہ رنگ ہے نہ امنگ ہے نہ ترنگ ہے
نہ حریفِ نغمۂ جنگ ہے، نہ حریصِ بادہ و جام ہے

(کام ہے اور نام ہے)

صنعتِ توشیح:

کلام کے مصرعوں یا شعروں کے پہلے الفاظ جمع کرنے سے کسی کا نام پیدا ہو۔

اس کی مثالیں اتنی لمبی ملتی ہیں کہ ان کا نقل کرنا، وقت ضائع کرنے کے علاوہ کاغذ کو معرضِ زیاں میں لانا ہے۔

صنعت مشجر :

آشعارکو بہ طور ایک درخت کے لکھا جائے (دیکھیے بحرالفصاحت صفحہ ۹۶۳ - اسے شعر کہنے سے کوئی تعلق نہیں ہے) -

صنعت ترصیع :

یہاں بھی ترنم اور نغمے کا رنگ ہے - ایک مصرع موزوں کرنا ، پھر اس کے مقابل دوسرا مصرع اس طریق پر لاویں کہ پہلے مصرع کا پہلا لفظ دوسرے مصرعے کے پہلے لفظ کا ہم قافیہ ہو اور آگے کے اشعار میں بھی اس طرح ہو سکتا ہے :

آدھر ہے جہاں دار کشورستان
ادھر ہے سپہ دار ماژندان

ہمت نے مری تجھے اڑایا
غفلت نے تری مجھے چھڑایا

عالم ہیں یہ ، علیم ہیں یہ ، باخبر ہیں یہ
حاکم ہیں یہ ، حکیم ہیں یہ ، دادگر ہیں یہ

راحم ہیں یہ ، رحیم ہیں یہ ، راہ بر ہیں یہ
سالم ہیں یہ ، سلیم ہیں یہ ، باہنر ہیں یہ

باصر ہیں یہ ، بصیر ہیں ، اہل وفا ہیں یہ
قادر ہیں یہ ، قدیر ہیں ، اہلِ سخا ہیں یہ

اگر صنعت مکمل نہ ہو اور ایک مصرعے میں ہم قافیہ الفاظ آئیں تو بھی ترنم کا رنگ پیدا ہوتا ہے ، مثلاً :

رایت تری سپاہ کا سرمایۂ ظفر
آزادہ ، پرکشادہ ، پری زادہ ، یم سپر

تلوار تیری دہر میں نقاد خیر و شر
بہروز ، جنگ توز ، جگر سوز ، سینہ در

صنعتِ محذوف :

صاحب "دریائے لطافت"[1] نے لکھا ہے کہ اگر سرِ ہر مصرع سے کوئی لفظ دور کر دیا جائے اور موزونیت میں فرق نہ آئے تو یہ صنعت پیدا ہوگی ۔ وزن ظاہر ہے کہ بدل جائے گا :

اصل :

مجھ کو رسوا نہ کر اے آفتِ جاں بہرِ خدا
بندہ تیرا ہوں میں ، کر رحم میاں بہرِ خدا

اس میں کیا فائدہ گر مجھ کو کیا تو نے قتل
کچھ بھی انصاف کر اے سروِ رواں بہرِ خدا

محذوف :

رسوا نہ کر اے آفتِ جاں بہرِ خدا
بندہ تیرا ہوں میں کر رحم میاں بہرِ خدا

کیا فائدہ گر تو نے کیا مجھ کو قتل
انصاف کر اے سروِ رواں بہرِ خدا

(رباعی کا مشہور وزن ہے)

راقم السطور نے غور کیا ہے کہ لفظ کے اضافے سے بھی وزن بدلتا ہے ۔ مثلاً :

اصل : آخر شبِ فرقت کی سحر ہو کے رہی
امید نہ تھی مجھ کو مگر ہو کے رہی

زاید : آخر شبِ فرقت کی سحر ہو کے رہے گی
امید نہ تھی مجھ کو مگر ہو کے رہے گی

---

۱ - بحر الفصاحت : ص ۹٦۸ ۔

صنعتِ ذوقافیتین اور ذوالقوافی :

ایک شعر میں دو سے زیادہ قافیے لانا ۔

نیاز بریلوی :

جب بر درِ دل حضرتِ عشق آن پکارے
جاتی رہی عقل اور ہوئے اوسان کنارے

صنعتِ ذوقافیتین مع الحاجب :

ایک غزل میں دو قافیوں کے درمیان ردیف بھی ہوسکتی ہے ۔ اسے صنعت ذوقافیتین مع الحاجب کہتے ہیں ۔ مثلاً :

حد افق تک پھیلا ہوا تھا دشتِ غمِ دل
رک رک کے مجھ کو چلنا پڑا تھا منزل بہ منزل

یہاں بھی ترنم اور نغمے کا رنگ نکھرتا ہے ۔

صنعتِ لزوم ما لایلزم :

چند امور کا التزام کرنا (ہر شعر میں) جو ضروری نہ ہوں ۔ مثلاً سودا نے اس قصیدے میں چار چیزوں کے التزام کا ذکر کیا ہے :

یار اگر کلبۂ احزاں میں نہ ہووے تو ہمیں
خلوت و شمع و دل و داغِ الم چاروں ایک

انشا نے آٹھ چیزوں کا التزام کیا ہے :

سج ، دھج ، نکہ ، اکڑ ، چھب ، حسن و ادا و شوخی
نامِ خدا ، ہیں تجھ میں اے نوجوان آٹھوں

اسی طرح اس غزل میں :

پھبن ، اکڑ ، چھب ، نگاہ ، سج ، دھج ، جمال ، طرزِ خرام آٹھوں
یہ ہوویں اس بت کے گر پجاری تو کیوں ہو میلے کا نام آٹھوں

یہاں بھی ترنم اور نغمے کی صورت پیدا ہونے کا احتمال ہے اس لیے صنعت مذکور ہوئی ۔

صنعتِ مہملہ :

ایسی عبارت لکھنا جس میں حروفِ منقوط نہ ہوں ۔ دبیر نے اس صنعت کے التزام سے پورا مرثیہ کہا ہے :

ہم طالعِ ہما مرا وہمِ رسا ہوا
طاوسِ کلکِ مدح آڑا اور ہما ہوا

صنعتِ منقوط :

تمام حروف نقطہ دار ہوں ۔ نہایت پرتکلف اور پرتصنع صنعت ہے ۔ خود نجم الغنی کو اعتراف ہے[1] ۔ نظام (ساکن جاورہ) :

پیش ہیں تخت نشیں زینت بخش ذی فیض
بہ غضب تیغ زنِ چینِ جبینِ دنیا

اس کے بعد صاحبِ بحرالفصاحت نے بہت سی ایسی صنعتوں کا ذکر کیا ہے کہ ان میں سے غالب اکثریت کا نام بھی ایرانی فضلائے عصرِ حاضر نہیں لیتے ۔ وہ جانتے ہیں کہ یہ چیزیں اب صرف ادبی عجائب گھر کی زینت ہیں ۔ فرمائیے صنعت معما اور تاریخ کا شمار بھی شعر کی صنعتوں میں سے ہو جن کو شعر سے کوئی نسبت ہی نہیں ہے (الا ماشا اللہ) ۔

صنعتِ مُعَمّا :

کلام سے بہ اشارۂ لفظی ، یا بہ دلالتِ حرفی ، کوئی نام یا

---

۱ ۔ بحر الفصاحت : ص ۹۷۸ ۔

عبارت حاصل ہو :

بنے کیوں کر کہ ہے سب کار الٹا
ہم الٹے ، بات الٹی ، یار الٹا

'ہم' الٹ کر 'مہ' ہوا ، 'بات' الٹ کر 'تاب' ، اور 'یار' الٹ کر 'رائے' ، تو معما یوں حل ہوا :

مہ+تاب+رائے=(نام) مہتاب رائے (سبحان اللہ !)

صنعت تاریخ :

مکتوبی حروف کے اعداد ابجد سے کسی واقعے کی تاریخ معلوم ہو - کبھی کبھی پرلطف ہوتی ہے - مثلاً مومن نے ایک سال کسی کے بیٹے کی وفات کی تاریخ ''داغِ جگر'' کہی - دوسرے سال ایک اور بیٹا مر گیا تو ''داغِ دگر'' کہی - یہ اس کی ذہانت ہے ورنہ عام طور پر قطعاتِ تاریخی برائے نام ہی شعر ہوتے ہیں -

حروفِ ابجد کے اعداد یوں ہیں :

۱،۲،۳،۴	۵،۶،۷	۸،۹،۱۰	۲۰،۳۰،۴۰،۵۰	۶۰،۷۰،۸۰،۹۰
ابجد	ہوز	حطی	کلمن	سعفص
۱۰۰،۲۰۰،۳۰۰،۴۰۰	۵۰۰،۶۰۰،۷۰۰	۸۰۰،۹۰۰،۱۰۰۰		
قرشت	ثخذ	ضظغ		

صاحبِ 'المعجم'[۱] نے محسنات شعر کا ذکر ایک صنعت سے کیا ہے جو تمام صنایع معنوی و لفظی اور تزئین و آرایش کا خلاصہ ہے - اس صنعت کی تعریف شنیدنی ہے - عصرِ حاضر کے تمام تقاضوں کو پورا کرتی ہے اور گویا کوزے میں دریا بند کر دینے کی مثال ہے - وہ لکھتے ہیں :

---

۱ - المعجم ، ص ۲۴۵ - (شمس قیس رازی) -

"تفویف[1] :

یہ ہے کہ شعر کی بنا وزن مقبول ، لفظ شیریں ، عبارت متین ، توافق درست ، تراکیب سہل اور معانی لطیف پر رکھی جائے تاکہ اس کا مفہوم بہ آسانی متعین ہو سکے ، اور اس کے معانی کے استخراج و ادراک میں خواہ مخواہ ذہن پر بوجھ نہ ڈالنا پڑے - شعر کو استعارات بعید، مجازات غیر معروف، تشبیہات کاذب اور تجنیسات متکرر سے معرا ہونا چاہیے - ہر شعر لفظ و معنی میں قائم بالذات ہو- اس کے سمجھنے کے لیے دوسرے اشعار پڑھنے کی ضرورت نہ ہو (اصول معانی اور ترتیب کلام تو بہرحال ملحوظ رہیں گے) - قوافی اور الفاظ اپنی جگہ مستحکم اور درست ہوں - تمام قصیدہ (غزل کو بھی شامل تصور کیجیے ، مرتب) یک طرز و یک شیوہ ہو - یہ نہ ہو کہ عبارت کہیں پست ہو کہیں بلند - معانی انتشار سے محفوظ رہیں - الفاظ کے تلازمے اور ان کے باہمی رابطے مدنظر رہیں - الفاظ مغلق و غیر معروف اور متروکات زبان فارسی سے پرہیز واجب ہے - مشہور ، معروف ، صحیح ، فارسی الفاظ اور فارسی میں مستعمل عربی الفاظ کام میں لائے جائیں" - (یعنی کلام فارسی اور عربی کا نہایت خوشگوار امتزاج ہو) -

غور فرمائیے گا تو معلوم ہوگا کہ جس نسبت سے اساتذہ کی غزلیں اس کسوٹی پر پرکھے جانے کے بعد ، ذوق سلیم کے معیار پر پوری اترتی ہیں ، اسی نسبت سے ان کی عظمت معین ہوتی ہے -

غالب کی بہت سی غزلوں کے اکثر اشعار اس کسوٹی پر کسے جائیں تو کھرا سونا نکلیں گے - یہی اقبال کا حال ہے - میر سے لے کر مصحفی تک یہ محک یا کسوٹی واقعاً شعرا کے پیش نظر رہتی ہے -

---

۱ - یہ عربی کلمہ ہے اور اس کے معنی ہیں : "نگارین کردن جامہ را" یعنی پوشاک کو رنگ دلبری و دل آویزی عطا کرنا ، خوبصورت رنگ دینا -

پھر ایسے عوامل و محرکات پیش آتے ہیں کہ زوالِ دولتِ مغلیہ کے ساتھ اگرچہ بہ ظاہر اودھ میں شان و شوکت کا سایہ نظر آتا ہے لیکن دراصل معاشرہ فساد کا شکار ہو چکا ہے، اور ظاہر ہے کہ شاعر بھی معاشرے کا ایک جزو ہے، اور اس کے کوایف سے بے نیاز نہیں رہ سکتا۔ جب شعر کو محض لفظی شعبدہ گری بنا لیا گیا تو معنوی خوبی بالکل جاتی رہی۔ صرف کہیں کہیں طرزِ ادا کی جدت نظر آتی ہے لیکن مضمون کے بلند رتبہ نہ ہونے کی وجہ سے وہ بھی قریباً بےکار ہو جاتی ہے۔

اندازِ نگارش کی ان صفات سے بحث کرنے سے پہلے، جن کا تعلق بیش تر مغربی ادب سے ہے، ایک بات عرض کر دینا ضروری ہے، وہ یہ کہ ہم بہ امتدادِ زمان اپنے قدیم انتقادی نظریات سے نا آشنا ہوتے چلے جا رہے ہیں۔ اور پرانی ادبی روایت سے اپنا رشتہ اس طرح منقطع کرنے پر تلے بیٹھے ہیں گویا آج کل سے پہلے شعر اور نظم کا وجود ہی نہ تھا۔ یہ حقیقت مسلمہ ہے کہ ہر عہد میں، ایک خاص مدت کے بعد، جو ادبی تحریک اس عہد کی مسلّمہ اور فعّال تحریک ہوتی ہے، جامد ہوتی جاتی ہے اور اس لیے نئے انداز سے سوچنے والے شعرا مسلمہ تحریک کے بعض پہلوؤں کے خلاف بغاوت کر کے شعر کی ایک نئی سمت دریافت کرتے ہیں۔ وہ قدیم شعر کو خارج از بحث نہیں قرار دیتے، نہ پرانی ادبی تحریک کے ورثے سے بے خبر رہتے ہیں، بلکہ وہ اپنے ماضی کے ورثے سے پورا فائدہ اٹھا کر نئے سانچے، پیمانے اور فکر کے پیکر ڈھالتے ہیں۔ رفتہ رفتہ یہی بغاوت کا پہلو پرانی تحریک کا جزو ہو جاتا ہے۔ زمانہ جس بغاوت کو صحت مند خیال کرتا ہے اسے قبول کرتا ہے اور ادبی تحریک اسے جذب کر لیتی ہے ورنہ نئے تجربات کے محض تاریخ میں نام رہ جاتے ہیں۔ ہم لوگ جو آج اپنے پرانے انتقادی پیمانوں سے بالکل ناآشنا ہوتے چلے جا رہے ہیں تو

اس کا نتیجہ کلیم احمد اور عبداللطیف صاحب کی افراط و تفریط میں ملاحظہ فرما لیجیے -

حقیقت یہ ہے کہ کسی زبان کے ادب کو اسی نظامِ نسبتی[1] کی حدود میں رکھ کر جانچا جا سکتا ہے جو اس ادب کی متعلقہ معاشرت اور ثقافت سے مربوط ہوتا ہے اور جو ماضی کے ورثے کو اپنے ساتھ لے کر حال سے گذر کر مستقبل کے بے کراں امکانات کی طرف بڑھتا چلا جاتا ہے - اگر ہم کسی زبان یا قوم کے ادب کو اس نظام سے علیحدہ کر کے پرکھیں گے تو جو نتائج ہم مستخرج کریں گے اور جو انتقادی فیصلے صادر کریں گے وہ زیادہ سے زیادہ 'نیم صحیح' (half truths) ہوں گے ، اور بعض اوقات کذب و دروغ سے زیادہ خطرناک ثابت ہوں گے - یہ بات میں نے اس لیے عرض کر دی کہ میں انداز نگارش یا اسلوب کے جو نئے پیمانے اب پیش کرنا چاہتا ہوں ان کے استعمال کرنے میں ناظرین اعتدال سے کام لیں -

ہمارے ہاں اب جو صفات ادبی بہت مقبول معلوم ہوتی ہیں وہ ترنم ، آہنگ اور 'نغمگی' ہیں - نئے شاعر بھی اپنے کلام میں وزن کی بجائے ایک اندرونی آہنگ پر اعتماد کرتے ہیں - لیکن ان دو صفات سے بحث کرنے سے پہلے طے کر لینا چاہیے کہ مغرب کے نقطۂ نظر سے اور صفات اسلوب کیا ہیں اور ان کا ترنم و نغمہ سے کیا تعلق ہے -

عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ فن پارہ یا ادب پارہ اپنی صفات انداز کے اعتبار سے یوں متعین کرتا ہے کہ اس میں :

(الف) ایک مرکزی خیال یا تصور یا مفہوم ہوتا ہے -

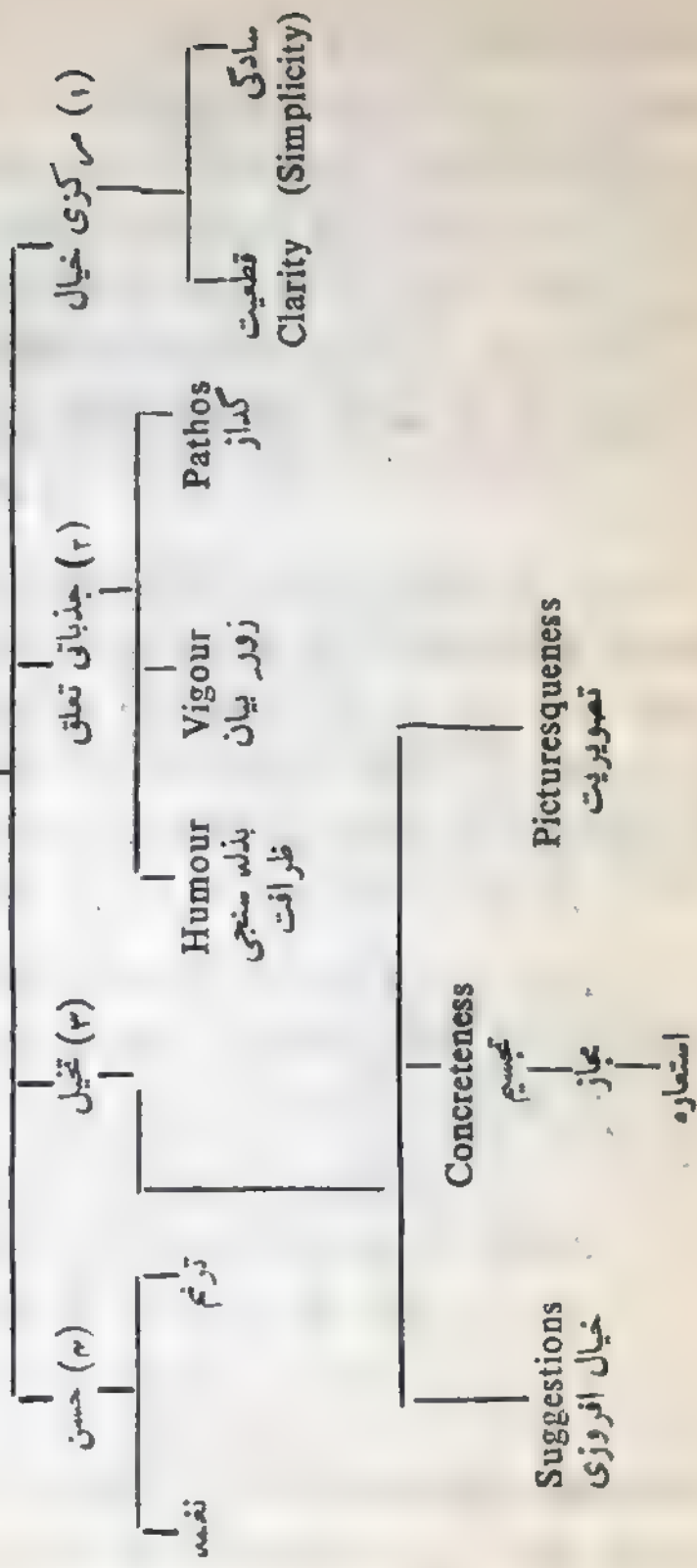
(ب) اس خیال یا تصور کے متعلق فن کار کا نقطۂ نظر موجود ہوتا ہے - یعنی فن کار کا جذباتی تعلق موضوع سے یا ان باتوں سے کیا ہے جن کا ذکر (الف) میں کیا گیا -

---

1. System of Reference.

(ج) تخیل اور اس کے کرشمے۔

(د) حسن جو ان تینوں عناصر کو وحدت عطا کرتا ہے۔

اگر اس نظریے کو قبول کر لیا جائے تو انداز یا اسلوب کی صفات کا شجرہ یوں بنے گا:

مرکزی خیال سے جن صفات کا تعلق ہے انھیں ہم انداز کی صفات عقلی (intellectual qualities of style) کہیں گے۔ جذبات سے جن صفات کا ربط ہے، ان کو جذباتی (emotional) صفات کہہ کر پکاریں گے - تخیل سے جو صفات وابستہ ہیں ان کو تخیلی (imaginative) کہیں گے اور حسن سے جن صفات کا تعلق ہے ان کو ہم جمالیاتی (aesthetic) صفات کا لقب دیں گے - بیشتر بحث تو جمالیاتی صفات سے ہوگی لیکن تمہید کے طور پر میں اسلوب کے دوسرے پہلوؤں کا بھی ذکر کر دیتا ہوں -

سادگی ، سلاست ، روانی ، الفاظ سہل و معروف کے ذریعے اپنے مفہوم کا اظہار ہے ، لیکن لازم نہیں آتا کہ جہاں سادگی ہو وہاں قطعیت یا clarity ضرور ہو ، یا جہاں سادگی نہ ہو وہاں قطعیت نہ ہو - صاحب ''اخلاق جلالی'' کا اسلوبِ نگارش اپنی پیچداری اور تہ داری کے باوصف قطعیت کی صفت سے متصف ہے - اور غالب کی سادگی جو حشر برپا کرتی ہے اس کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے -

بہرحال جذباتی ربط کے اعتبار سے ، فن کار اپنے موضوعِ سخن کے متعلق جس قدر شدید شعور اور آگہی کا اظہار کرے گا (وہ موضوع سے ہمدردی کی طرف منجر ہو یا اس کی تنقیص کی طرف) اس کے کلام میں اسی نسبت سے زورِ بیان اور جوشِ کلام پیدا ہوگا - زورِ بیان ایک ذہنی کیفیت کا خارجی مظاہرہ ہے اور طمطراقِ الفاظ و شوکتِ تراکیب سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے -

گداز[1] :

جذباتی صفاتِ انداز میں گداز کا لفظ البتہ غور طلب ہے - ہم عام طور پر سوز و گداز سے شدید غم بلکہ موت ، نزع ، کفن دفن اور

---

۱ - گداز = Pathos -

متعلقہ کوایف کو مربوط سمجھتے ہیں۔ لفظ کے معانی پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ایسا نہیں ہے۔

شپلے[1] pathos کے ماتحت لکھتا ہے: دیکھیے apathy، obsession ۔ پھر Apathy (صفحہ ۲۵) پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ پہلا الف تو نافیہ ہے (یونانی الاصل) اور اصل مادہ pathos ہے یعنی دکھ اور مصائب۔ obsession پر غور کیجیے تو (صفحہ ۱۸۳) وہ ہمیں hospital کا حوالہ دیتے ہیں اور فرماتے ہیں کہ host یا میزبان اسی سے ہے:

قطرۂ خونِ جگر سے کی تواضع عشق کی
سامنے مہمان کے، جو تھا میسر، رکھ دیا

مختصر یہ ہے کہ pathos کے معنی میں گداز شخصیت، مصیبت اور حرمان کا عنصر شامل ہے۔ عام لغات اس کی تعریف یوں کرتی ہیں۔ وایلڈ (لندن ۱۹۳۲ء) کہتا ہے:

"'pathos' یونانی الاصل: دکھ، مصایب، تجربات، جذبہ، افتاد، دکھ سہنا اور چپ رہنا۔ انسانی زندگی کی وہ کیفیت جو دوسرے لوگوں کے دلوں میں ہمدردی پیدا کرتی ہے یا جو کوایف خارجی کی نوعیت، مصیبت خیز کی بنا پر دوسروں کو متاثر کرتی ہے۔ حرمان اور تاسف کا شعور پیدا کرنے والی کیفیت" (صفحہ ۸۳۷)۔

ولٹیر (۱۹۵۵ء) کہتا ہے (صفحہ ۹۱۷) "وہ صفت یا کیفیت جو رحم پیدا کرے۔ رحم سے مربوط غم و اندوہ و مصایب سے متعلقہ کوایف۔ وہ اندازِ کلام جو احساسِ حرمان اور شعور تاسف پیدا کرے"۔ حیم (لغتِ انگریزی فارسی) لکھتا ہے کہ "pathos

---

۱۔ تاریخ ماخذ الفاظ، نیویارک، دوسرا ایڈیشن ۱۹۴۵ء۔

(صفحہ ۹۵۱، ایڈیشن ۱۹۶۰ع) کے معنی ہیں گیرندگی ، حسن تاثیر۔" pathetic کے ماتحت لکھتا ہے : "کار ہا یا نمایش ہائے رقت انگیز" ۔

لغت اصطلاحات نفسیات ، (ڈریور ، پنگوین ، ۱۹۵۵ع) pathography کے ماتحت لکھتا ہے :

"ان بیماریوں اور تجربات دردناک و اندوہ انگیز کی روشنی میں کسی کی شخصیت کا مطالعہ کرنا جو اس کی زندگی سے عبارت رہی ہیں۔"

یہیں سے آخر دیوانگی کی صورت بھی پیدا ہوتی ہے ۔ بہرحال pathos جس کا ترجمہ میں نے گداز کیا ہے ، روح و ذات انسانی کی لطیف ترین کیفیات کا نام ہے جن سے وہ متاثر ہوتی ہے اور ظاہر ہے کہ غم کا عنصر اس میں بہ ظنِ غالب شامل ہوگا ۔ اس لیے سوز و گداز کہہ کر اردو میں کفن دفن ، نزع ، مرنا اور اس طرح کے تصورات ذہن میں آتے ہیں ۔ حالانکہ حقیقت صرف اتنی ہے کہ یہ اندازِ نگارش کی وہ صفت ہے جو انسانی شخصیت کے ان پہلوؤں کا مطالعہ کرتی ہے جو غم اور لطیف کیفیات سے متاثر ہوتے ہیں ۔

فیروز سنز کی لغت انگریزی فارسی pathos کے ماتحت رقت ۔ دلسوزی وغیرہ کا ذکر کرتی ہے ۔ مولوی عبدالحق لکھتے ہیں :

"درد ، رقت انگیزی ، سوز و گداز ۔"

ان تمام تعریفات و تشریحات پر غور کرنے سے میں تو اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ لطیف ترین واردات و کیفیات انسانی کے بیان کا نام pathos ہے ۔ غم کا عنصر اس میں شامل ہے لیکن جنازہ ، کفن دفن اور موت وغیرہ کے ذکر سے گداز یا pathos نہیں پیدا ہوتا ۔ مثلاً یہ شعر گداز یا pathos کی بہت اچھی مثالیں ہیں ۔ (نکات سخن ، از حسرت موہانی ، انتظامی پریس حیدر آباد) ۔

فقیرانہ آئے، صدا کر چلے
میاں خوش رہو، ہم دعا کر چلے
(میر)

نہ اشک[1] آنکھوں سے بہتے ہیں نہ دل سے اُٹھتی ہیں آہیں
سبب کیا، کاروانِ درد کی مسدود ہیں راہیں
(سودا)

کہیو اے بادِ صبا بچھڑے ہوئے یاروں کو
راہ ملتی ہی نہیں دشت کے آواروں کو
(سوز)

رہنے دو پڑا مصحفیِ خاک بسر کو
اس سوختۂ بے سر و ساماں کو نہ چھیڑو
(مصحفی)

کب بیٹھتے ہیں چین سے ایذا اُٹھائے بن
لگتا نہیں ہے جی کہیں لپکا لگائے دن
(جرأت)

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک
(غالب)

یہ کہہ کر کروٹیں شب کو ترے ناکام لیتے تھے
وہ دل کیا ہوگیا رہ رہ کے جس کو تھام لیتے تھے

---

۱ - بہت اچھا شعر ہے، اور بغیر ردیف کے ہے۔

غالب کے یہ اشعار بھی ملاحظہ فرمائیے :

درد منت کش دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا

جمع کرتے ہو کیوں رقیبوں کو
اک تماشا ہوا گلا نہ ہوا

میں اور بزم مے سے یوں تشنہ کام آؤں
گر میں نے کی تھی توبہ ساقی کو کیا ہوا تھا

درماندگی میں غالب کچھ بن پڑے تو جانوں
جب رشتہ بے گرہ تھا ناخن گرہ کشا تھا

میں اور صد ہزار نوائے جگر خراش
تو اور ایک وہ نہ شنیدن کہ کیا کہوں

ظالم مرے گماں سے مجھے منفعل نہ چاہ
گر اک ادا ہو تو اسے اپنی قضا کہوں

زورِ کلام اور جوشِ بیان :

کلام میں یہ بھی اسی نسبت سے پایا جاتا ہے جس نسبت سے فن کار کو موضوعِ سخن سے جذباتی علاقہ ہوتا ہے ۔ مثلاً :

عمر ساری تو کٹی عشقِ بتاں میں مومن
آخری وقت میں کیا خاک مسلماں ہوں گے (مومن)

اے وائے روز حشر اگر ہم سے ہو سوال
جوکچھ کیا ہے ہم نے شبِ ماہتاب میں (شیفتہ)

جمع ہیں ہائے اک زمانے کے
ہائے جلسے شراب خانے کے (داغ)

———

نے تیر کماں میں ہے نہ صیاد کمیں میں
گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے

ہیں اہلِ خرد کس روشِ خاص پہ نازاں
پابستگیِ رسم و رہِ عام بہت ہے (غالب)

بذلہ سنجی ، ظرافت ، خوش طبعی ، لکتہ طرازی :

یہ بھی جذباتی صفت اندازِ نگارش ہے لیکن اس میں ایک پیچ ہے - اور وہ یہ ہے کہ لغات نے wit کی تعریف یوں کی ہے - شبلے لکھتا ہے کہ wit کا مادہ witt ہے یعنی عقل و خرد - سنسکرت میں یہی کلمہ 'ود' کی شکل اختیار کرتا ہے - اسی سے 'ودیا' برآمد ہوتا ہے یعنی علم، (راگ ودیا) - تو ظرافت کا تعلق علم سے مسلم ہے - اس کے بغیر بذلہ سنجی اور لکتہ طرازی عبث ہے - وایلڈ کہتا ہے کہ قدیم انگریزی میں اس کی شکل 'وتن' تھی، یعنی جاننا، علم حاصل کرنا - تمام یورپی آریائی زبانوں میں علم سے اس کلمے کا تعلق ہے - (سنسکرت میں وایلڈ کے مطابق 'وید') اسی سے ظرافت ، بذلہ سنجی اور لکتہ طرازی کے مختلف پہلو پیدا ہوئے - مثلاً ذہنی چستی اور چالاکی، تیزیِ طبع، جودتِ طبع، ذہانتِ غیر معمولی - آج کل ادبیات میں اس کے مستعملہ معنی میں یہ عناصر شامل ہیں :

(۱) ایک ایسا ملکۂ ذہنی جس کی وساطت سے انسان کے ان تصورات و تعقلات میں مشابہت نظر آتی ہے جہاں دوسرے لوگوں کے دماغ قاصر رہتے ہیں - یہ ملکۂ ذہنی پھر ان مشابہتوں کو نہایت خوش اسلوبی سے قیدِ تحریر و تقریر میں لاتا ہے -

(۲) یہ مرتّب کا خیال ہے اور با صواب ہونا چاہیے کہ جن چیزوں میں مشابہت یا نکات ہم آہنگی یا یک جہتی موجود ہیں ان میں وجوہ و اصولِ اختلاف دریافت کرنا اور اس کے بعد ذوقِ سلیم سے کام لےکر ان اختلافات کو یوں بیان کرنا کہ اصل مشابہت بھی نظر آتی رہے اور اختلاف بھی نمایاں ہو۔

ویسٹر لکھتا ہے :

"(مذکور صفحہ ۲۷۸) بصیرت ، ذکا ، عقل و فہم ، ادراک ، ذوقِ سلیم ، تصورات و تعقلات کا کٹیلا اجتماع کہ دل میں چبھے اور فرحت انگیز بھی ہو۔"

میں رشید احمد صدیقی کا فقرہ نقل کر آیا ہوں :

"دسمبر کے دن تھے ، جب انگریز کیک اور ہندوستانی سردی کھاتا ہے۔"

دیکھیے کیا مشابہت ڈھونڈی ہے۔

اکبر الہ آبادی دہلی دربار کے متعلق لکھتا ہے :

اوجِ بخت ملاقی ان کا
چرخِ ہفت طباق ان کا

محفل ان کی ساقی ان کا
آنکھیں میری باقی ان کا

ہمارے ہاں بذلہ سنجی اور ظرافت کے نمونے ہیں لیکن اکثر و بیشتر ہجو میں پائے جاتے ہیں ، جسے محفل ذوق سلیم میں بار حاصل نہیں ہوتا۔ باقی لے دے کے شعرا میں مرزا غالب ، اکبر الہ آبادی اور ظفر علی خان رہ جاتے ہیں۔ چھوٹے نام تو بہت ہیں لیکن انھوں نے

اس صنفِ سخن کو اپنا لیا ۔ فرحت اللہ بیگ کو بھی شامل کرنا چاہیے ۔ غالب کہتا ہے :

بہرا ہوں میں تو چاہیے دونا ہو التفات
سنتا نہیں ہوں بات مکرر کہے بغیر

چھوڑوں گا میں نہ اس بتِ کافر کا پوجنا
چھوڑے نہ خلق گو مجھے کافر کہے بغیر

مقصد ہے ناز و غمزہ ولے گفتگو میں کام
چلتا نہیں ہے دشنہ و خنجر کہے بغیر

ہرچند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

مجھ کو پوچھا تو کچھ غضب نہ ہوا
میں غریب اور تو غریب نواز

"گذارشِ مصنف بہ حضورِ شاہ :

خانہ زاد اور مرید اور مداح
تھا ہمیشہ سے یہ عریضہ نگار

بارے نوکر بھی ہوگیا آخر
نسبتیں ہو گئیں مشخص چار

کچھ خریدا نہیں ہے اب کے سال
کچھ بنایا نہیں ہے اب کے بار

رات کو آگ اور دن کو دھوپ
بھاڑ میں جائیں ایسے لیل و نہار

دھوپ کی تابش آگ کی گرمی
وقنا ربنا عذاب النار

آپ کا بندہ اور پھروں ننگا
آپ کا نوکر اور کھاؤں ادھار

میری تنخواہ کیجے ماہ بہ ماہ
تا نہ ہو مجھ کو زندگی دشوار

اکبر الہ آبادی :

سید اٹھے جو گزٹ لے کے تو لاکھوں لائے
شیخ قرآن دکھاتے پھرے پیسا نہ ملا

شکل کولے کی، پیٹ سونے کی
واہ کیا دھج ہے میرے بھولے کی

خدا علیگڑھ کے مدرسے کو تمام امراض سے شفا دے
کہ پڑھ رہے ہیں رئیس زادے امیرزادے شریف زادے

پانی پینا پڑا ہے پائپ کا
حرف پڑھنا پڑا ہے ٹائپ کا

ناک چلتی ہے آنکھ آئی ہے
شاہ اڈورڈ کی دہائی ہے

حمایت میں نے تو پردے کی کی تھی خوش مزاجی سے
مجھے دلوا رہے ہیں گالیاں وہ اپنی باجی سے

حرم سرا کی حفاظت کو تیغ ہی نہ رہی
تو کام آئیں گی چلمن کی تیلیاں کب تک

عوام باندھ لیں دوہر کو تھرڈ و انٹر میں
سکنڈ و فسٹ کو ہوں بند کھڑکیاں کب تک

یہ مانا حضرتِ اکبر ہیں حامیِ پردہ
مگر وہ کب تک اور ان کی رباعیاں کب تک

بتاؤں آپ کو مرنے کے بعد کیا ہوگا
پلاؤ کھائیں گے احباب ، فاتحہ ہوگا

ظفر علی خاں مرحوم نے بھی اس صنف سخن میں خوب دادِ نکتہ طرازی دی ہے لیکن ان کی مصروفیات اس قدر متنوع اور ضروری تھیں کہ ان کو خدمتِ ادب کے لیے واقعاً فرصت نہ ملتی تھی ۔ اس کے باوجود اس زمانے میں جیسی دل آویز حمد اور نعت انھوں نے کہی ہے اس سلسلے میں ان کا کوئی حریف نہیں ہے ۔

مسلمانوں کا ایک خاص فرقہ چندہ جمع کرنے کے لیے وفد بنا کر

نکلا تو ظفر علی خاں نے کہا :

اپنی جیبوں سے رہیں سارے نمازی ہشیار
کچھ یہود آتے ہیں دو جون کو چندے کے لیے

ان کی نعت کی تضمین (فارسی اصل) بہت خوبصورت ہے اور تمام در ہائے فردوس کھلنے کے لیے کافی و وافی ۔ وہ جس عقیدت ، احترام اور محبت سے رسول پاک[؀] کا نام لیتے ہیں اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ مطلبِ دل پا چکے ہیں ۔ ایک جگہ کہتے ہیں :

گو اس پہ ہو مسور ہی کی دال کی پلیٹ
صاحب نہ کھا سکیں گے ٹفن میز کے بغیر
لوں نامِ مصطفیٰ[؀] ہی کہ ملتا نہیں قرار
اس قصۂ لذیذ و دل آویز کے لیے

انھوں نے جو ایک خاص جماعت کے خلاف محاذ قائم کیا تھا ، میں اس سلسلے کے اشعار نقل کرنے سے گریز کرتا ہوں لیکن بذلہ سنجی ، ظرافت ، نکتہ دانی ، مزاح ، شگفتہ کلامی اور شرح صدر کا شعور حاصل ہونے کے اعتبار سے ان اشعار کی بہار دیکھیے :

زمیندار ایک ، آپ اتنے ، مگر اوجِ صحافت پر
یہ اک تُکّل لڑے گا آپ کی ساری پتنگوں سے

بدھو میاں بھی حضرتِ گاندھی کے ساتھ ہیں
اک مشت خاک ہیں مگر آندھی کے ساتھ ہیں

"ٹیپو سلطان کے مزار پر" :

کشورِ ہند کا رنگ اور ہی ہوتا کچھ آج
مکر کا دام بچھاتا نہ اگر چرخِ کبود

شیر اچھا ہے جسے مہلت یک روزہ ملی
یا وہ گیدڑ جسے بخشا گیا صد سالہ خلود

محوِ جمالِ سادہ ہوں ، سرشارِ بادہ ہوں
دونوں پہ حق مرا ہے کہ میں پیرزادہ ہوں

تہذیبِ مغربی کی نہ داڑھی ہے اور نہ مونچھ
صورت یہ کہہ رہی ہے کہ نر ہوں نہ مادہ ہوں

وہ گوکل کا گوالا ، جو ہے میٹھی بانسری والا
یہ کہتا ہے کہ بھینس اس کی جو ہانکے اس کو لاٹھی سے

انداز کی صفاتِ تخییلی میں تین چیزوں کو اہمیت حاصل ہے :

(۱) تصویریت[1] ۔

(۲) تجسیم[2] ۔

(۳) خیال افروزی[3] ۔

تصویریت سے مراد یہ ہے کہ شاعر اپنے موضوعِ کلام کو اور موادِ سخن کو اس طرح صفائی ، وضاحت اور زیبائی سے پیش کرے کہ پڑھنے والے کو یوں معلوم ہو گویا ایک تابندہ اور زندہ حقیقت کے مناظر اس کے سامنے سے گزرتے چلے جاتے ہیں ۔ لغات میں picture (تصویر) اور picturesqueness (تصویریت) کے متعلق جو کچھ لکھا ہے ، اس سے اندازہ ہوگا کہ اصطلاح میں اس ضروری

---

1. picturesqueness
2. concreteness.
3. suggestion.

کے کیا معنی ہیں ۔ حیم اپنی انگریزی فارسی لغت میں -Pictures
queness کے ماتحت لکھتا ہے :

''تصویر : شایستہ اینکہ نقاشی شود ، قابلِ عکس برداری ،
بدیع منظر ، برجستہ ، روشن چنانکہ شایستۂ عکس برداری یا
نقاشی باشد بطور روشن شایستگی برائے عکس برداری ، زیبائی ،
روشنی ، وضوح ۔''

تصویریت :

ان کلمات پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ تصویریت وہ اسلوب
کی صفت ہے کہ مصور چاہے تو اس کی تصویر کھینچ دے ۔ یعنی
شاعر ہی نے الفاظ میں ایسی تصویر کھینچی ہے کہ نقاشی کی
ضرورت نہیں رہتی ۔ پھر اس کے ساتھ وضاحت ، روشنی اور بدیع منظر
کے کلمات پر بھی غور کر لیجیے ۔ جب شاعر کسی موضوع سخن کو
اس طرح پیش کرتا ہے کہ وضاحت ، روشنی اور رنگینی کے ساتھ
اصل منظر کا ایک عکس ذہن میں قائم ہو جائے تو وہ اس صنعت
سے کام لے رہا ہوتا ہے ۔ اس صنعت کا حصول بڑے شاعروں کا کام
ہے ، اور وہی 'تصویریت' کی صفت سے متصف ہو سکتا ہے جو
زندگی کے تمام مناظر و مظاہر پر گہری نظر رکھتا ہے ۔ خاص طور
پر خارجی زندگی کے احوال اس کے لیے روشن ہوں ۔ یہی وجہ ہے کہ
میر کے مقابلے میں سودا کے ہاں تصویریت زیادہ نظر آتی ہے ۔ اگرچہ
اس کے نقوش ابھی دھندلے ہیں اور اس کو ابھی ارتقا کی منزلیں
طے کر کے میر حسن ، نظیر اکبر آبادی ، بے نظیر شاہ وارثی اور
غالب وغیرہم کے عروج کا منظر دیکھنا ہے ۔

یہ تو حیم کا بیان تھا ۔ اب ولیم گیڈی کی بیسویں صدی کی
لغات کا تماشا بھی دیکھتے چلیے ۔

وہ لکھتا ہے : ’’(picturesqueness کے ماتحت) ، ’صورت تصویر‘ ایسی عکس کشی کہ نقاش چاہے تو اعلیٰ درجے کی تصویر بنا سکے ، بشرطیکہ حسن کا عنصر موجود ہو اور شاعر فوری طور پر قاری کو متاثر کرنے کا اہل ہو ۔ حسنِ بیان اور لطفِ کلام کی صحت کے مقابلے میں رنگینی اور عکس برداری کو ترجیح دی گئی ہو ۔‘‘

یہ بات عرض کرنا ضروری ہے کہ تصویریت میں اگرچہ شاعر ہر حس سے کام لیتا ہے لیکن زیادہ تر زور بصارت پر رہتا ہے اور مصوری کا رجحان ، جیسا کہ صفت کے نام سے ظاہر ہے ، نمایاں اور غالب رہتا ہے ۔

تصویریت کی وضاحت کے لیے قدرتاً مثالوں کی ضرورت ہوگی اور آپ دیکھیں گے کہ جو شاعر خارجی دنیا سے اپنا رابطہ استوار رکھتے ہیں اور صرف اپنے باطن کی دنیا میں محصور ہو کر نہیں رہ جاتے وہ اس صنعت سے زیادہ کام لیتے ہیں ۔ سودا کا شہر آشوب غالباً اس صفت اسلوب کا پہلا اعلیٰ درجے کا نمونہ ہے ۔

کچھ اشعار دیکھیے :

اب سامنے میرے جو کوئی پیر و جواں ہے
دعویٰ نہ کرے یہ کہ مرے منہ میں زباں ہے

میں حضرت سودا کو سنا بولتے یارو
اللہ رے اللہ رے کیا نظم بیاں ہے

اتنا میں کیا عرض کہ فرمائیے حضرت
آرام سے کٹنے کی کوئی طرح بھی یاں ہے ؟

سن کر یہ لگے کہنے کہ خاموش ہی رہ جا
اس امر میں قاصر تو فرشتے کی زباں ہے

کیا کیا میں بتاؤں کہ زمانے کی کٹی شکل
ہے وجہِ معاش اپنی سو جس کا یہ بیان ہے

گھوڑا لے اگر نوکری کرتے ہیں کسو کی
تنخواہ کا پھر عالمِ بالا پہ نشان ہے

گذرے ہے سدا یوں علف و دانہ کی خاطر
شمشیر جو گھر میں تو سپر بنیے کے یاں ہے

ثابت ہو جو دگلا تو نہیں موزوں میں کچھ حال
تیروں میں ہے پرگیری تو بے چلّہ کماں ہے

کہتا ہے نفر غرّہ کو صرّاف سے جا کر
بی بی نے تو کچھ کھایا ہے، فاقے سے میاں ہے

یہ سن کے دیا کچھ تو ہوئی عید، وگرنہ
شوال سے پھر ماہِ مبارک رمضاں ہے

اس کے بعد خانۂ خدا کی بے حرمتی کا جو ذکر کیا ہے، وہ دل پر ایسا گراں گزرتا ہے کہ میں اس کی نقل کرنے سے گریز کرتا ہوں۔

سودا کے بعد اور شعرا بھی ایسے ہیں جو تصویریت میں خاص مہارت رکھتے ہیں۔ لیکن سچ تو یہ ہے کہ جو رتبہ اس سلسلے میں نظیر اکبر آبادی کا ہے، وہ مشکل سے کسی کو نصیب ہوگا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ عوام کے ساتھ رہتا تھا۔ ان کے دکھ درد میں شریک ہوتا تھا۔ میلوں اور تقریبوں میں ان کے ساتھ دنیا کے تماشے دیکھتا تھا۔ پھر اس کو فطرت نے ایسی باریک بیں نظر، ایسا تیز مشاہدہ اور ایسا شعورِ فن عطا کیا تھا کہ اس کے مقام تک پہنچنا تو کیا اس کے قریب بھی جانا مشکل ہے۔ اس کی کلیات میں

شاید ہی کوئی تقریب رہ گئی ہو جس کا ذکر نہ ہو ۔ اس کے ساتھ وہ صوفی مشرب ہے ۔ ادھر رسول پاکؐ کی مدح ہے تو اُدھر کنھیا جی کے گن گائے جا رہے ہیں ۔ میں نے عرض کیا نا کہ اس نے زندگی عوام کے ساتھ عوام میں بسر کی تھی اور انھوں نے اسے ایسا اپنایا کہ آج تک اسی کی منظومات زبانوں پر جاری و ساری ہیں ۔ نظیر کی یہ خوبی کہ وہ ہر تقریب اور ہر موضوع پر نہایت نزاکت سے گفتگو کر سکتا ہے ، اس کی عوام پسندی پر دلالت کرتی ہے ۔ وہ دراصل رند مشرب ، اور ساتھ ہی صوفی مسلک ، مست الست قلندر تھا اور جس طرح گذر بسر ہوتی تھی ، اسی پر قانع تھا ۔ یہی چیز ہے کہ اس کے ہاں حزن و ملال کا کوئی عنصر نظر نہیں آتا (مرثیے سے قطع نظر) وہ خوش باش ہے اور اس کے ساتھ خوش باش لوگ رہتے ہیں ۔ اب تک نظیر اکبر آبادی کی عظمت کا صحیح اعتراف نہیں کیا گیا ، نہ اس پر کسی نے معقول کام کیا ہے ۔ اس کا مجموعۂ منظومات و غزلیات تو اس بات کا سزاوار ہے کہ اس کے بہت سے پہلوؤں پر تحقیق کی جائے ۔ نظیر نے خوش باشی کے سلسلے میں ایسے واقعات بھی لکھے ہیں جو طبعاً ایک خاص انداز کا تقاضا کرتے ہیں ۔ یہی وجہ ہے اس کی کچھ نظموں کو فحش کہہ کر اسے مردود قرار دے دیا گیا تھا ۔ مقامِ مسرت ہے کہ بہ امتدادِ زماں نقادوں پر اس کے جوہر کھلتے جا رہے ہیں اور وہ اس کے مجموعے کی طرف متوجہ ہو رہے ہیں جو دراصل شعر کی ایک کائنات ہے ۔ اس کے موضوعاتِ سخن کے تنوع کا اندازہ اس فہرست سے لگایا جا سکتا ہے جو آسی نے نولکشور ایڈیشن میں شامل کی ہے ۔ اس فہرست میں دیوان ہے ۔ حقے پر نظمیں ہیں ۔ ممدھن کی تعریف و توصیف ہے ۔ مخمساتِ عاشقانہ ہیں ۔ مسدساتِ عاشقانہ ہیں اور متعلقہ کوایف میں ترکیب بند اور ترجیع بند ہیں ۔ قصاید ہیں ۔ قطعات ہیں ۔ رباعیات ہیں ۔ مثنویات ہیں ۔ تقریباتِ اہلِ اسلام ہیں ۔ تقریباتِ اہلِ ہنود ہیں ۔

آگرہ کے کھیل تماشے ہیں ۔ مدارج عمر کا وصف ہے ۔ طفلی سے لے کر بڑھاپے تک کسی چیز کو نظر انداز نہیں کیا ۔ مناظر ہیں اور کیا طلسمی مناظر ہیں ۔ سراپا ہیں اور کیا سراپا ہیں ۔ برسات ، جاڑے اور موسموں کے مختلف روپوں سے لے کر کورے برتن اور تربوز پر نظمیں لکھی ہیں ۔ پھر یہیں بات ختم نہیں ہو جاتی ۔ اخلاقیات کے موضوع پر اس نے بعض نظمیں تو ایسی لکھی ہیں کہ ان کا جواب اردو زبان میں نہیں ملتا ۔ مثال کے طور پر ''وجد و حال'' کے عنوان سے اس نے جو نظم لکھی ہے وہ عارفوں کی تعریف و توصیف میں ہے اور موسیقی کی اصطلاحات میں اپنے خیالات کو نظم کیا ہے ۔ اس امتزاج سے ایک ایسی نظم وجود میں آئی ہے جس کی نظیر مجھے آج تک اردو میں نہیں ملی ۔ اس کا پہلا بند سن لیجیے :

کیا علم انھوں نے سیکھ لیے جو بن لکھے کو بانچے[۱] ہیں
اور بات نہیں منہ سے نکلے بن ہونٹ ہلائے جانچے ہیں
دل ان کے تار ستاروں کے تن ان کے طبل طمانچے ہیں
منہ چنگ زباں دل سارنگی پا گھنگھرو ہاتھ کمانچے ہیں
ہیں راگ انھی کے رنگ بھرے اور بھاؤ انھی کے سانچے ہیں
جو بے گت بے سر تال ہوئے بن تال پکھاوج ناچے ہیں

اخلاقیات کے بعد فلسفیانہ نظمیں ہیں ۔ ان میں ''آدمی نامہ'' اردو کا وہ شاہکار ہے جس کی مثال ابد تک نہ ملے گی ۔ پھر ظرافت ہے ، قصص و حکایات ہیں ، معتقداتِ مذہب ہنود ہیں ، فارسی کلام ہے ، خطوط منظوم ہیں ۔

خارج کے احوال کا یہ رازدار اور اپنے ماحول کا یہ بے نظیر ترجمان غزل اتنی اچھی لکھتا ہے کہ پڑھنے والے کو یقین نہیں آتا کہ یہ نظیر کی غزل ہے ۔

---

۱ - پڑھتے ہیں ۔

یہ اشعار ملاحظہ فرمائیے :

آج تو ہمدم عزم ہے یہ کچھ ہم بھی رسمی کام کریں
کلک اٹھا کر یار کو اپنے نامہ شوق ارقام کریں

خوبی سے القاب لکھیں ، آداب بھی خوش آئینی سے
بعد اس کے تحریر مفصّل فرقت کے آلام کریں

یا خود آوے آپ ادھر یا جلد بلاوے ہم کو واں
اس مطلب کے لکھنے کا بھی خوب سا سر انجام کریں

اس میں بھلا کیا حاصل ہوگا سوچ تو دیکھو میاں نظیر
وہ تو خفا ہو پھینک دے خط اور لوگ تمھیں بدنام کریں

منظومات میں اس قدر تنوع اور تصویریت کی کثرت ہے کہ انتخاب مشکل ہے - بہرحال یہ سراپا دیکھیے :

خونریز کرشمہ ناز و ستم غمزوں کی جھکاوٹ ویسی ہی
مژگاں کی سناں ، نظروں کی انی ، ابرو کی کھچاوٹ ویسی ہی

قتّال نگہ اور ڈشٹ غضب آنکھوں کی لگاوٹ ویسی ہی
پلکوں کی جھپک ، پتلی کی پھرت سرمے کی لگاوٹ ویسی ہی

عیّار نظر ، مکّار ادا ، تیوری کی چڑھاوٹ ویسی ہی

اس کافر بینی اور نتھ کے انداز قیامت شان بھرے
اور گھرے چاہِ زنخداں میں سو آفت کے طوفان بھرے

وہ . . . صاف ستارا سے اور موتی سے داماں بھرے
وہ کان جواہر کان بھرے ، کن پھولوں ، بالے جان بھرے
بُندے کی لٹک ، جھمکے کی جھمک ، بالے کی ہلاوٹ ویسی ہی

آگرہ کے کھیل تماشے ہیں ۔ مدارجِ عمر کا وصف ہے ۔ طفلی سے لے کر بڑھاپے تک کسی چیز کو نظر انداز نہیں کیا ۔ مناظر ہیں اور کیا طلسمی مناظر ہیں ۔ سراپا ہیں اور کیا سراپا ہیں ۔ برسات ، جاڑے اور موسموں کے مختلف روپوں سے لے کر کورے برتن اور تربوز پر نظمیں لکھی ہیں ۔ پھر یہیں بات ختم نہیں ہو جاتی ۔ اخلاقیات کے موضوع پر اس نے بعض نظمیں تو ایسی لکھی ہیں کہ ان کا جواب اردو زبان میں نہیں ملتا ۔ مثال کے طور پر ''وجد و حال'' کے عنوان سے اس نے جو نظم لکھی ہے وہ عارفوں کی تعریف و توصیف میں ہے اور موسیقی کی اصطلاحات میں اپنے خیالات کو نظم کیا ہے ۔ اس امتزاج سے ایک ایسی نظم وجود میں آئی ہے جس کی نظیر مجھے آج تک اردو میں نہیں ملی ۔ اس کا پہلا بند سن لیجیے :

کیا علم انھوں نے سیکھ لیے جو بن لکھے کو بانچے[1] ہیں
اور بات نہیں منہ سے نکلے بن ہونٹ ہلائے جانچے ہیں

دل ان کے تار ستاروں کے تن ان کے طبل طمانچے ہیں
منہ چنگ زباں دل سارنگی پا گھنگھرو ہاتھ کمانچے ہیں

ہیں راگ انھی کے رنگ بھرے اور بھاؤ انھی کے سانچے ہیں
جو بے گت بے سر تال ہوئے بن تال پکھاوج ناچے ہیں

اخلاقیات کے بعد فلسفیانہ نظمیں ہیں ۔ ان میں ''آدمی نامہ'' اردو کا وہ شاہکار ہے جس کی مثال ابد تک نہ ملے گی ۔ پھر ظرافت ہے ، قصص و حکایات ہیں ، معتقداتِ مذہب ہنود ہیں ، فارسی کلام ہے ، خطوط منظوم ہیں ۔

خارج کے احوال کا یہ رازدار اور اپنے ماحول کا یہ بے نظیر ترجمان غزل اتنی اچھی لکھتا ہے کہ پڑھنے والے کو یقین نہیں آتا کہ یہ نظیر کی غزل ہے ۔

---

۱ ۔ پڑھتے ہیں ۔

یہ اشعار ملاحظہ فرمائیے :

آج تو ہمدم عزم ہے یہ کچھ ہم بھی رسمی کام کریں
کلک اٹھا کر یار کو اپنے نامۂ شوق ارقام کریں

خوبی سے القاب لکھیں ، آداب بھی خوش آئینی سے
بعد اس کے تحریر مفصّل فرقت کے آلام کریں

یا خود آوے آپ ادھر یا جلد بلاوے ہم کو واں
اس مطلب کے لکھنے کا بھی خوب سا سر انجام کریں

اس میں بھلا کیا حاصل ہوگا سوچ تو دیکھو میاں نظیر
وہ تو خفا ہو پھینک دے خط اور لوگ تمھیں بدنام کریں

منظومات میں اس قدر تنوع اور تصویریت کی کثرت ہے کہ انتخاب مشکل ہے - بہرحال یہ سراپا دیکھیے :

خونریز کرشمہ ناز و ستم غمزوں کی جھکاوٹ ویسی ہی
مژگاں کی سناں ، نظروں کی انی ، ابرو کی کھچاوٹ ویسی ہی

قتّال نگہ اور ڈشٹ غضب آنکھوں کی لگاوٹ ویسی ہی
پلکوں کی جھپک ، پتلی کی پھرت سرمے کی لگاوٹ ویسی ہی

عیّار نظر ، مکّار ادا ، تیوری کی چڑھاوٹ ویسی ہی

اس کافر بینی اور نتھ کے انداز قیامت شان بھرے
اور گہرے چاہِ زنخداں میں سو آفت کے طوفان بھرے

وہ . . . صاف ستارا سے اور موتی سے داماں بھرے
وہ کان جواہر کان بھرے ، کن پھولوں ، بالے جان بھرے
پُندے کی لٹک ، جھمکے کی جھمک ، بالے کی ہلاوٹ ویسی ہی

کورے برتن کی تعریف سنیے اور تصویریت کے ساتھ ترنم اور نغمے کا رنگ بھی دیکھیے:

کورے برتن ہیں کیاری گلشن کی
جس سے کھلتی ہے ہر کلی تن کی

بوند پانی کی آن میں جب کھنکی
کیا وہ پیاری صدا ہے سن سن کی

تازگی جی کی اور تری تن کی
واہ کیا بات کورے برتن کی

خاک سے جب کہ ان کو گڑھتے ہیں
بندگی سے یہ اپنی بڑھتے ہیں

کوزوں پر پھول ہار چڑھتے ہیں
حور و غلماں درود پڑھتے ہیں

تازگی جی کی اور تری تن کی
واہ کیا بات کورے برتن کی

"آدمی نامہ" جیسا کہ عرض کیا گیا، نظیر کا شاہکار ہے - راقم نے بہت غور کیا کہ اس نظم میں کیا خاص بات ہے اور اس نتیجے پر پہنچا کہ نظیر نے تمام نظم میں آدمی کے متعلق ہمدردانہ نقطہ نظر رکھا ہے اور جب انسان کی عظمت اور ذلت کا وہ بہ یک وقت ذکر کرتا ہے، اس وقت دل پر ایک عجیب کیفیت طاری ہوتی ہے - اقبال نے کیا خوب کہا ہے:

آدمیت احترامِ آدمی
با خبر شو از مقامِ آدمی

دوسرے ''آدمی نامہ'' میں ہمدردانہ نقطۂ نظر سے نظیر آگے بڑھ گیا ہے اور انسان کی تمام کمزوریوں کے باوجود وہ اس کی عظمت اور خلقی اچھے پن کا قائل ہے ۔ اکثر بندوں میں اس تقابل و تضاد سے بہت صناعانہ کام لیا گیا ہے ۔

مثلاً اس بند میں ، جو میں ابھی نقل کرتا ہوں ، نظیر کا یہ نظریہ پیش نظر رہتا ہے کہ انسان ، خود انسان پر کتنا ہی ظلم کیوں نہ کرے ، آخر انسان ہی مظلوم کی مدد کرتا ہے اور بے کس کی داد رسی ۔ اس نقطۂ نظر کی وجہ سے نظم میں ایک مابعد الطبیعیاتی سی کیفیت پیدا ہوگئی ہے کہ آدمی ایسے عناصر سے مرکب ہے جو متضاد ہیں ۔ لیکن اس کے باوجود اس میں نیکی کی حس ، خوبی کا خیال اور دوسروں کی بہتری کا تصور ہمیشہ اپنی جھلک دکھاتا رہتا ہے اور ان متضاد عناصر میں جن سے آدمی مرکب ہے یہی ایک قدر مشترک ہے کہ اصلاً آدمی آدمی کا ہمدرد اور اس کا بہی خواہ ہے ۔ کچھ بندوں سے شاید میں اپنی بات کی تشریح کر سکوں :

یاں آدمی پہ جان کو وارے ہے آدمی
اور آدمی ہی تیغ سے مارے ہے آدمی

پگڑی بھی آدمی کی اتارے ہے آدمی
چلا کے آدمی کو پکارے ہے آدمی

اور سن کے دوڑتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

چلتا ہے آدمی ہی مسافر ہو لے کے مال
اور آدمی ہی مارے ہے پھانسی گلے میں ڈال

یاں آدمی ہی صید ہے اور آدمی ہی جال
سچا بھی آدمی ہی نکلتا ہے میرے لال

اور جھوٹ کا بھرا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

اس بند میں تیسرا مصرع شعوری کوشش سے پوری نظم کے پس منظر کو سامنے رکھ کر لکھا گیا ہے ۔ سچ یہ ہے کہ آدمی نامہ پر اب تک غور نہیں کیا گیا کہ نظیر کس طرح تضاد پیدا کرتا ہے اور کس طرح سے اُسے رفع کرتا ہے ۔ مثلاً :

اشراف اور کمینے سے لے شاہ تا وزیر
ہے آدمی ہی صاحبِ عزت بھی اور حقیر

یاں آدمی مرید ہے اور آدمی ہی پیر
اچھا بھی آدمی ہی کہاتا ہے اے نظیر
اور سب میں جو برا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

تان نظیر نے آخری بند میں اس مصرع پر توڑی ہے کہ ''اچھا بھی آدمی ہی کہاتا ہے اے نظیر'' میں سمجھتا ہوں کہ آدمی نامہ ایک مفکر شاعر کا کارنامہ ہے جس نے آدمی کو ہر روپ اور رنگ میں دیکھا ہے لیکن آخرکار تمام حالات و واقعات کا جائزہ لینے کے بعد اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ انسان میں اصل چیز نیکی ہے ۔ جیسا کہ مقطع کے مصرع میں اشارہ کیا گیا ، ''آدمی نامہ'' کا یہ روپ کہ یہ آدمیت کے احترام کو موضوعِ سخن بناتا ہے ، اکثر لوگوں کی نظروں سے مخفی رہا ہے ۔ نظیر نے آدمی کو برا تو کہا ہے لیکن اس کی سرشت میں نیکی ، بھلائی اور خوبی بھی دکھائی ہے ۔

میر حسن بھی تصویریت کی صفت بہ کمال صنعت گری استعمال کرتے ہیں ۔ ان کے ہاں بھی اگرچہ تمام حواسِ خمسہ متاثر ہوتے ہیں لیکن بیشتر بصارت ہی پر زور رہتا ہے ۔ ہاں یہ بات ضرور ہے کہ وہ روشنی اور نور سے بہت متأثر ہیں ۔ پیکر گری میں اور استعارات و تشبیہات کی دیدہ وری میں وہ روشنی اور نور کا استعمال بڑے فن کارانہ انداز سے کرتے ہیں ۔ بہرحال ان کے ہاں مناظرِ فطرت میں بھی جان پڑتی دکھائی دیتی ہے ۔ ہم ہوا کی سرسراہٹ سنتے ہیں ۔

پانی کی روانی سے لطف اندوز ہوتے ہیں اور درختوں کو ایک دوسرے سے ہم‌آغوش دیکھتے ہیں۔ منظر فطرت ان کے ہاں ایک تعشق (erotic) کے قسم کا رنگ رکھتا ہے۔ باغ کا بیان کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں۔ میں مختلف مقامات سے اقتباسات پیش کر رہا ہوں:

گلوں کا لب نہر پر جھومنا
اسی اپنے عالم میں منہ چومنا

وہ جھک جھک کے گرنا خیابان پر
نشے کا سا عالم گلستان پر

کھڑے نہر پر قاز اور قرقرے
لیے ساتھ مرغابیوں کے پرے

چمن آتش گل سے دہکا ہوا
ہوا کے سبب باغ مہکا ہوا

صبا جو گئی ڈھیریاں کرکے بھول
پڑے ہر طرف مول سریوں کے پھول

سماں قمریاں دیکھ اس آن کا
پڑھیں باب پنجم "گلستان" کا

کنیزان مہ رو کی ہر طرف ریل
چنبیلی کوئی اور کوئی رائے بیل

رنگیلی کوئی اور کوئی شیام روپ
کوئی چت لگن اور کوئی کام روپ

کوئی سیوتی اور ہنس مکھ کوئی
کوئی دل لگن اور تن سکھ کوئی

ادھر آتیاں اور اُدھر جاتیاں
پھریں اپنے جوبن کو دکھاتیاں

وہ گانے کا عالم، وہ حسن بیاں
وہ گلشن کی خوبی، وہ دن کا سماں

درختوں کی کچھ چھاؤں اور کچھ وہ دھوپ
وہ دھانوں کی سبزی، وہ سرسوں کا روپ

وہ آڑتی سی نوبت کی دھیمی صدا
کہیں دور سے گوش پڑتی تھی آ

وہ رقص بتاں اور وہ ستھری الاپ
وہ گوریؔ کی تانیں وہ طبلوں کی تھاپ

وہ دل پیسنا ہاتھ ہر دھر کے ہاتھ
اُچھلنا وہ دامن کا ٹھوکر کے ساتھ

وہ تھی کنکری یا لڑی نور کی
مسلسل تھی اک پھلجھڑی نور کی

عجب تال پڑتی تھی انداز سے
کہ بے کل تھی ہر تان آواز سے

گل و غنچہ کی طرح محبوب تھی
کھلی اور مندی دل کی مرغوب تھی

غالب میں اگرچہ فصاحت کی تمام خوبیاں بوجہ احسن موجود ہیں، لیکن تصویریت میں بھی اس کی انفرادیت قائم ہے۔ اکثر کسی غزل کے قطعے کو وہ اس لیے استعمال کرتا ہے کہ ایک ایسی کیفیت کا بیان ہو سکے جو ایک یا دو شعروں میں نہیں سما سکتی۔

اس کی مثالیں جو میں دیتا ہوں ، ملاحظہ فرمائیے گا کہ تصویریت کے ساتھ دوسری صنعتیں یعنی حسنِ تعلیل ، تضاد ، مراعات النظیر اور ایہام تناسب کا کیا رنگ ہے ۔ اس کی دو مشہور غزلوں کے پیوستہ شعر ہیں :

اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل
زنہار اگر تمھیں ہوسِ نائے و نوش ہے

دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو
میری سنو جو گوشِ نصیحت نیوش ہے

ساقی بہ جلوہ دشمنِ ایمان و آگہی
مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے

یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط
دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے

لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ
یہ جنتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے

یا صبحدم جو دیکھیے آ کر تو بزم میں
نے وہ سرور و سوز، نہ جوش و خروش ہے

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

کرتا ہوں جمع پھر جگرِ لخت لخت کو
عرصہ ہوا ہے دعوتِ مژگاں کیے ہوئے

پھر پرسشِ جراحتِ دل کو چلا ہے عشق
سامانِ صد ہزار نمک داں کیے ہوئے

پھر چاہتا ہوں نامۂ دلدار کھولنا
جاں نذرِ دلفریبیِ عنواں کیے ہوئے

مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس[1]
زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے

چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے

اک نوبہارِ ناز کو تاکے[2] ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کیے ہوئے

پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں
سر زیرِ بارِ منتِ درباں کیے ہوئے

جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کہ رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے

پھر اس انداز سے بہار آئی
کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی

دیکھو اے ساکنانِ خطۂ خاک
اس کو کہتے ہیں عالم آرائی

کہ زمیں ہو گئی ہے سر تا سر
روکشِ سطحِ چرخِ مینائی

سبزہ و گل کو دیکھنے کے لیے
چشمِ نرگس کو دی ہے بینائی

---

۱ - یہاں 'ہوس' کے کامے نے سارے منظر کے کوائف اجاگر کر دیے ہیں۔
۲ - ذرا 'فروغ مے' اور 'تاکے' (تاک) کا لطف دیکھیے گا۔

بے نظیر شاہ وارثی بھی اپنی قدرتِ کلام اور قوافی کے کھٹکوں سے میر حسن کی یاد دلاتے ہیں ۔ اُن کے چند شعر سن لیجیے ، پھر میں یہ سلسلہ ختم کرتا ہوں :

بہار آئی ، اک دھوم سی مچ گئی
عروسِ چمن رنگ میں رچ گئی

شگوفے لگے شاخ پر پھوٹنے
عنادل کے چھکّے لگے چھوٹنے

بڑے زور سے مینہ برسنے لگا
کسی کے لیے جی ترسنے لگا

یہ عالم جو دیکھا تو شکلِ کتاں
ہوا پارہ پارہ دلِ عاشقاں

ان کی مثنوی بہت سے مناظرِ فطرت کی عکاسی کو محیط ہے ۔ لیکن یہ کتاب کم ملتی ہے ۔ مجلس ترقی ادب لاہور میں اس کا ایک نسخہ موجود ہے ۔ جن اہلِ ذوق کو اشتیاق ہو وہ مجلس ترقی ادب لاہور کی لائبریری سے رجوع فرمائیں ۔

تجسیم :

دراصل مجاز کا انگریزی نام ہے اور استعارہ و تشبیہ کی واردات سے تعرّض کرتا ہے ۔ میں اپنی کتاب ''البیان''[1] میں ان چیزوں سے مفصل بحث کر آیا ہوں ۔

اب انداز کی صفات تخیلی میں صرف خیال افروزی (Suggestion) باقی ہے ۔ اس کی داستانؔ دراز ہے لیکن میں اختصار کرتا ہوں ۔

---

۱ ۔ یہ کتاب بھی مجلس میں زیر طبع ہے ۔

خیال افروزی :

خیال افروزی ایک پُراسرار صفت ہے کہ اس کے رموز دراصل تخلیقی صنّاع کو بھی معلوم نہیں ہوتے ۔ یہ اللہ کی دین ہے :

کہ آگ لینے کو جائیں پیمبری مل جائے

یہ اسلوب کا وہ شیوۂ خاص ہے کہ جس کے اسرار و رموز ، جیسا کہ میں نے عرض کیا ، صرف تخلیقی فن کار کو ودیعت ہوتے ہیں ۔ نقاد یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ ان اشعار میں خیال افروزی کی صفت موجود ہے ، لیکن یہ نہیں بتا سکتے کہ یہ صفت کس طرح وجود میں آئی ۔ یہ وہ مقام ہے جہاں نقاد کی ژرف نگاہی عمل تخلیق کے سامنے کاملاً سپر ڈال دیتی ہے اور اپنی شکست کا برملا اعتراف کرتی ہے ۔ نفسیات کے متخصصین سے اس سلسلے میں مدد لیجیے تو ایک آدھ گوشۂ خیال ضرور روشن ہوتا ہے ۔ لیکن اس صفت کے اسرار و رموز کاملاً خواص پر بھی روشن نہیں ہوتے ۔ القا یا وجدان کی طرح یہ ایک ایسی کیفیت ہے کہ سب کچھ جان لینے کے بعد بھی بات وہیں کی وہیں رہتی ہے ۔ خیال افروزی کی نفسیاتی تعریف تو خاصی الجھی ہوئی ہے، اس سے میں قطع نظر کرتا ہوں ۔ البتہ اس تعریف کے بعض پہلو ضرور ایسے ہیں جو خیال افروزی کے معانی کے تعین میں معاونت کر سکتے ہیں ۔ مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ جن اشعار میں یہ صفت ہوتی ہے انھیں پڑھ کر یا سن کر انسان مختلف افکار و تصورات پر مطلع ہوتا ہے ، اور مختلف رمزی اور ایمائی کیفیات سے متکیف ۔ یہ تاثر اتنا فوری اور شدید ہوتا ہے کہ شعر کہنے والا یا پڑھنے والا اپنی کیفیات کو قطعاً مورد انتقاد نہیں بناتا ۔ نہ انھیں عقل و خرد کی کسوٹی پر پرکھتا ہے ۔ وہ تو گویا آنکھیں بند کر کے کچھ کیفیات اور تاثرات کو قبول کر لیتا ہے ۔ بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ سامع کو شعر میں وہ خاص کیفیت بہ تکرار نظر آتی ہے جس سے

کبھی وہ متکیف ہوا تھا ۔ وہ شعر میں ان کیفیات کا عکس دیکھتا ہے اور یوں اسے اشعار میں وہ معنی بھی دکھائی دیتے ہیں جو شاید شاعر کے وہم و گمان میں بھی نہ تھے ۔ مثال کے طور پر جوہر فرد (Atom) کی ساخت کے متعلق جو انکشافات ہوئے ہیں ، ظاہر ہے کہ نظیری نیشاپوری جہانگیر کے زمانے میں ان سے واقف نہ تھا ۔ لیکن وہ ایک غزل کے مطلع میں کہتا ہے :

بہ زیرِ ہر سرِ مو چشمِ روشنے ست مرا
بہ روشنائیِ ہر ذرہ روزنے ست مرا

اسی طرح غالب کا یہ خیال کہ اس عرش یا فلک سے پرے اور دنیائیں بھی ہیں ، ظاہر ہے کہ اس وقت جب وہ غزل سرا ہوا تھا ، کسی کے وہم و گمان میں بھی نہ تھا ، لیکن وہ کہہ گیا :

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے پرے ہوتا کاش کے مکاں اپنا

اس طرح کے توارد یا القا یا وجدان شعر کی دنیا میں اکثر نظر آتے ہیں ۔ معلوم نہیں اقبال نے جب یہ شعر کہا ہے ، اس وقت یہ انکشاف ہو چکا تھا کہ نہیں کہ بعض طبیعیات کے ماہر یہ نظریہ پیش کرتے ہیں کہ خدا نے دنیا کو ہمیشہ گرم رکھنے کا اور سورج سے مستفید کرنے کا یہ انتظام کر دیا ہے کہ جب اس کی حدت اور گرمی کم ہونے لگتی ہے تو کوئی جوہرِ فرد (Atom) اس کی فضا میں پھٹ جاتا ہے اور اتنی توانائی پیدا کرتا ہے کہ ہزاروں سال تک سورج پھر دنیا کو یہ توانائی ، روشنی اور گرمی کی صورت میں بخشتا رہتا ہے ۔ چنانچہ بعض موقعوں پر سورج کی تصاویرِ عکسی لی گئیں تو معلوم ہوا کہ اس سے ہزاروں میل بلند شعلے اس کی فضا سے اٹھ رہے تھے (ہزاروں تو میں نے بہ طریقِ عامیانہ کہہ دیا ہے ۔ سائنس دان

ان شعلوں کی بلندی کا بالکل صحیح اندازہ کر سکتے ہیں) ۔ اقبال کا وہ شعر یہ ہے :

حقیقت ایک ہے ہر شے کی خاکی ہو کہ نوری ہو
لہو خورشید کا ٹپکے اگر ذرے کا دل چیریں

جو شخص طبیعیات سے خوب آشنا ہوگا وہ اس شعر کا لطف اٹھائے گا اور حیران بھی ہوگا کہ شاعر سائنس کے حقائق پر کس طرح مطلع ہوا ۔ اقبال تو خیر پڑھا لکھا آدمی تھا اور علومِ متداولہ سے خوب آشنا ، بعض ایسے شعرا نے بھی ایسی ہی باتیں کہی ہیں جو مغربی علوم سے بالکل بیگانہ تھے ۔

یوں کہہ لیجیے کہ خیال افروزی شعر کی وہ صفتِ خاص ہے جس سے کام لے کر شاعر گنتی کے الفاظ میں کبھی ان کی صوتی ہم آہنگی سے ، کبھی ان کے معنوی ربط سے ، کبھی ان دونوں کے امتزاج سے اور کبھی دوسرے تلازموں سے ایسی رمزی اور ایمائی کیفیت پیدا کر دیتا ہے کہ اس کی دلالتیں بہت دور تک پھیلی ہوئی ہوتی ہیں ۔ جو معانی الفاظ سے مترشح نہیں ہوتے ، پڑھنے والا ان رمزی اور ایمائی کوائف کے ذریعے ان دلالتوں کی جھلک بھی دیکھ لیتا ہے اور یہ دلالتیں اسے ایک نئی دنیا میں لے جاتی ہیں ، جہاں الفاظ بے معنی ہو جاتے ہیں اور شعر سے جو مفہوم متبادر ہوتا ہے وہ عینِ مقصود ہو جاتا ہے ۔ اس کیفیت کے طاری ہو جانے سے ہم شعر کی بہت سے سطحوں کو ، افقوں کو اور دنیاؤں کو پہنچانتے ہیں ۔ شعر کے الفاظ کی ترتیب ، ان کا آتار چڑھاؤ اور ان کے تلازمے سننے والے کے خیال پر یوں اثر انداز ہوتے ہیں کہ وہ اپنے ذوقِ سلیم سے مدد لے کر ، اپنے ہنگامی تاثرات یا گذشتہ تاثرات کی یاد کو رہنما بناتا ہے اور نئی منزلوں کی طرف چل نکلتا ہے ۔ الفاظ بہت پیچھے رہ جاتے ہیں اور معانی بہت آگے نکل جاتے ہیں ۔

بلکہ یوں بھی ہوتا ہے کہ انھی رمزی اور ایمائی کیفیتوں سے وہ معانی دریافت ہوتے ہیں جن کے وجود کا علم بھی کبھی شاعر کو نہیں ہو سکتا تھا۔ جیساکہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے ، اظہار و ابلاغ کا تو مرحلہ ہی اور ہے ۔ بات یہ ہے کہ جس وقت بڑا شاعر کسی پیچیدہ کیفیت کا ذکر کرتا ہے تو جو کچھ اس کے ذہن میں ہوتا ہے وہ کلیتاً الفاظ میں مقید نہیں ہو سکتا ۔ البتہ اس کے کچھ آثار الفاظ پر ثبت ہوتے ہیں جنھیں کروچے ، میکانیکی ریکارڈ (Mechanical Record) کہتا ہے ۔ پڑھنے والا جب ان معانی کو دریافت کرنا چاہتا ہے جو شاعر کے ذہن میں تھے تو ان الفاظ کی دلالتوں پر غور کرتا ہے جو شاعر نے استعمال کیے ہیں ۔ یوسف حسین کے نظریے کے مطابق ہر لفظ ایک جوہرِ فرد کی طرح زندہ و تابندہ و پراسرار ہوتا ہے اور اس میں یہ جوہری کیفیت گویا مضمر ہوتی ہے ۔ اگر سامع صاحبِ ذوقِ سلیم ہے تو اس کو معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ میں تہہ در تہہ اور پیچ در پیچ اشارے اور دلالتیں مخفی ہیں ۔ مختلف پڑھنے والے اپنے ذوق سلیم اور اپنی استعدادِ علمی کے مطابق شاعر کے معانی کی تہوں ، سطحوں اور اشاروں کا سراغ پاتے ہیں اور اپنے ذوق ہی کے مطابق ، اپنے وجدان کی رہبری میں الفاظ کو پیچھے چھوڑ کر ایک نئی دنیا میں داخل ہو جاتے ہیں جو شعر میں مخفی تو تھی لیکن اس کا دریافت کرنا مشکل تھا ۔ اس ذہنی سفر کا انجام یہ ہوتا ہے کہ پڑھنے والے ایک ہی شعر میں بالکل متضاد اور مختلف مقامات و معانی کا ادراک کرتے ہیں ۔ اور کبھی ایسا ہوتا ہے کہ وہ مطلب مکشوف ہوتے ہیں جو مطلوبِ شاعر ہو ہی نہ سکتے تھے جیسے بعض مثالوں سے اشارہ کیا گیا ۔

خیال افروزی کے ذریعے شاعر وہ معانی بھی پڑھنے والے تک پہنچاتا ہے جو اصلاً مقصود و مطلوب نہ تھے ۔ اس کی صورت یہ ہوتی ہے کہ لبریزِ معانی اور تہہ دار الفاظ کے ساتھ جو تصورات و

افکار وابستہ ہوتے ہیں وہ پڑھنے والے کے دل میں بھی خیالات و افکار کا سلسلہ پیدا کر دیتے ہیں ۔ شعر ایک بہانہ ہو جاتا ہے اور دل کہیں کا کہیں پہنچ جاتا ہے ۔ الفاظ کے معانی میں جو تہیں مخفی ہوتی ہیں ان میں سے کوئی تصور ، کوئی منظر ، کسی بیتی ہوئی یاد کی خاکستر میں چنگاریاں پیدا کر دیتا ہے اور گویا کسی بھولے ہوئے جذبے یا منظر کو پھر ذہن میں لاتا ہے اور اس طرح ایک ذہنی کیفیت پیدا کرتا ہے جس کا ابلاغ مقصودِ شاعر نہ تھا ۔ یہ کیفیت سننے والے کے تجربات پر مبنی ہوتی ہے ۔ عین ممکن ہے کہ غالب کا یہ شعر :

تماشا کر اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

مختلف پڑھنے والوں کے دلوں میں خیالات و تصورات کے بالکل مختلف سلسلے پیدا کرے ۔ اسی طرح مصحفی کا یہ شعر :

جمنا میں کل نہا کر جب اس نے بال باندھے
ہم نے بھی اپنے جی میں کیا کیا خیال باندھے

مختلف سطحیں رکھتا ہے اور تہہ دار ہے ۔ اسی کے مطابق پڑھنے والا اپنے ذوقِ سلیم سے کام لے کر مختلف سطحوں میں سب سے اونچی سطح دریافت کرتا ہے ۔

غالب کے شعر کی طرف ذرا پھر لوٹیے ۔ مختلف پڑھنے والوں کے دلوں میں اپنے ذوقِ سلیم اور اپنے تجربات و مشاہدات کی بنا پر ، یہ شعر مختلف افکار و تصورات کے سلسلے پیدا کرے گا ۔ کسی کے ذہن میں اس شعر کے معانی کسی بیتے ہوئے واقعے کی یادداشت بن جائیں گے—لیکن جذباتی سطح پر ، تعقل کی سطح پر نہیں ۔ کوئی سننے والا ''آئینہ داری'' کی ترکیب کو مدارِ خیال بنائے گا کہ اس

کے ماضی یا اس کے حال میں کوئی داستان 'آئینہ داری' کے متعلقہ کوائف سے مربوط موجود ہوگی - ایسے شخص کے ذہن میں بیتی ہوئی صحبتوں کی سہانی یادیں تازہ ہو جائیں گی اور یاد کے افق پر وہ ستارے ابھریں گے جو فراموشی کا نقاب پہن کر لا شعور کے اندھیروں میں گم ہو گئے تھے - کوئی سننے والا دوسرے مصرعے کی دلالتوں پر غور کرے گا اور جوں جوں اس مصرعے کے مختلف لہجوں کا شعور اسے حاصل ہو گا اس کے ذہن میں خیال کے مختلف سلسلے پیدا ہوں گے ، کیونکہ دوسرے مصرعے میں لہجے کا کھیل ہے بھی دیدنی - مثلاً :

تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

یعنی آئینہ تو صرف تمھارے حسن کی عکاسی ہی کرتا ہے - ہم تو اس حسن کی خوبی اور محبوبی اور متعلقہ کوائف کی دلالتوں پر غور کرتے ہیں کہ تمنا کی حسرت اور آرزو کی شدت کیا ہے - اسی طرح یہ مطلب نکلے گا کہ آئینہ کوئی جذبہ نہیں پیدا کر سکتا - وہ تجھے تمنا سے نہیں دیکھتا لیکن ہمارا دیکھنا آئینے کے دیکھنے سے بالکل مختلف ہے - یہ شعر پڑھ کر مختلف شعر فوراً یاد کے افق پر ابھرتے ہیں مثلاً یہ شعر :

ہوش اڑ نہ جائیں صنعتِ بہزاد دیکھ کر
آئینہ رکھ کے سامنے تصویر دیکھنا

اور درد کا یہ لاجواب مطلع :

بے کار ہے یہ غصہ کیوں اس کی طرف دیکھو
آئینے کی کیا ہستی ، تم میری طرف دیکھو

اب اختصار سے کہا جا سکتا ہے کہ خیال افروزی انداز کی وہ صفت خاص ہے جو معانی کی مختلف سطحوں اور تہوں کا سراغ دیتی ہے اور

کبھی ان معانیِ تازہ کی طرف رہنمائی کرتی ہے جو شاعر کے ذہن میں بھی نہ تھے (یاد کیجیے نظیری اور غالب کے اشعار) -

خیال افروزی میں تلمیح کے استعمال کو بہت اہمیت حاصل ہے اور یورشِ تاتار کے سلسلے میں اقبال نے جو شعر کہا ہے :

ہے عیاں یورش تاتار کے افسانے سے
پاسباں مل گئے کعبے کو صنم خانے سے

اس کی تشریح و توجیہ میں یہ مسئلہ زیادہ وضاحت سے میں بیان کر چکا ہوں - اقبال کا ذکر چل نکلا ہے تو عرض کر دوں کہ اس کے ہاں خیال افروزی کے سلسلے بہت نازک اور پیچ دار ہوتے ہیں - مثلاً دو شعر ہیں :

چھپتی نہیں ہے یہ نگہ شوق ہم نشیں !
نرگس کی آنکھ سے انھیں دیکھا کرے کوئی

نظارے کو یہ جنبش مژگاں بھی بار ہے
نرگس کی آنکھ سے تجھے دیکھا کرے کوئی

پہلے شعر میں نگہ شوق کی ترکیب بہت بلیغ واقع ہوئی ہے - اس سے جو تلازمے اور دلالتیں وابستہ ہیں ان کی انتہا نہیں - اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک تو 'شوق' ہی ایسا کثیر المعانی لفظ ہے کہ اس میں دلالتوں کا ایک جہان مخفی ہے - پھر اس کے ساتھ 'نگاہ' نہیں برتا ، 'نگہ' لکھا - الف کو محذوف کر کے گویا لفظ کے معانی کو محدود کر دیا ہے اور یہ اشارہ کیا ہے کہ جو چاہنے والے چاہت کا سلیقہ جانتے ہیں وہ جب ان کی طرف دیکھتے ہیں تو اس طرح کہ ان کی نگاہ کو نگاہ کہنا ہی ظلم ہے - یہ البتہ نگہ ہے[۱] - یہاں اقبال نے نگاہِ شوق

---

۱ - خود غالب نے امتیاز دکھایا ہے :

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے

کو کہ دیوارِ آہن میں رخنہ کرتی ہے 'نگہ' بنا دیا کہ جرمِ محبت میں رسوائی کم سے کم ہو کہ ان کے حیات کے سلیقے کی پاسداری لازم ہے۔ اس حرمان و حسرت کا کوئی ٹھکانا ہے کہ اُچٹتی ہوئی 'نگہ' بھی نہیں ڈالی جا سکتی۔ لیکن کیا کیا جائے، آدابِ محبت کی مجبوریاں ہیں کہ 'نگہ' بھی دیکھنے والوں کی نظروں سے نہیں چھپتی تو 'نگاہ' کا کیا حال ہوگا:

الفت ہے راز، راز کی حد تک ہے سرفراز
جب داستانِ بزم بنی، خوار ہوگئی

'ہم نشیں' کا کلمہ معانی کی اور سطحوں کا بھی سراغ دیتا ہے۔کیونکہ یہ معانی محذوف بھی ظاہر ہوتے ہیں کہ شکایت کی گئی ہے کہ اقبال ہماری طرف نگاہِ شوق سے دیکھتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس شکایت کا جواب دیا جا رہا ہے۔ اب شعر'نگاہِ شوق' کی سطح سے بلند ہوکر راز و نیاز اور حسن و عشق کے نازک رابطوں تک جا پہنچا ہے۔ دوسرا مصرع بھی خیال افروزی میں بہت معاون ہوتا ہے کہ اس طرح کے کلمات بہت بے بسی اور بے چارگی کا اظہار کرتے ہیں۔ انہیں دیکھنے کی صورت ہی یہ ہے کہ نگاہِ شوق سے دیکھا جائے چاہے اسے 'نگہ' کر دیا جائے۔ لیکن نگاہ ہو یا نگہ، شوق سے مربوط ہے، پھر وہ کسی سے مخفی نہیں رہتی۔ اب کیا کیا جائے۔ ہم نشیں سے تخاطب اس بات کا سراغ دیتا ہے کہ نامہ و پیام کا سلسلہ جاری ہے اور اقبال کو توقع ہے کہ آخر بتایا جائے گا کہ انہیں کس طرح دیکھا جائے۔ اس شعر کو پڑھ کر افقِ خیال پر اور شعر بھی ستاروں کی طرح اُبھرتے ہیں:

حسرت: دیکھا جو مجھے گرم نظر بزمِ عدو میں
وہ ڈانٹ گئے مجھ کو برابر سے نکل کر

فانی :　　یوں' چرائیں اس نے آنکھیں سادگی تو دیکھیے
بزم میں گویا مری جانب اشارہ کر دیا

خود اقبال کا شعر یاد آتا ہے :

یک نگہ ، یک خندۂ دزدیدہ ، یک تابندہ اشک
بہرِ پیمانِ محبت نیست سوگندے دگر

راز و نیاز کی محفلیں یاد آتی ہیں ، بیتی ہوئی صحبتیں تازہ ہوتی ہیں ، پرانے داغ ہرے ہوتے ہیں ۔ سعدی کہتا ہے :

دل و جانم بتو مشغول و نظر در چپ و راست
تا ندانند رقیبان کہ تو منظورِ منی

دوسرا شعر قیامت کی تلمیحیں اور استعارے اور تلازمے اپنے اندر مخفی رکھتا ہے ۔ یونانی صنمیات میں نرگس وہ خوبرو نوجوان ہے جو خود اپنے حسن دلفریب پر مر مٹا تھا اور ہر وقت تالاب کے کنارے بیٹھا پانی میں اپنا عکس دیکھا کرتا تھا ۔ اسی محویت و استغراق کے عالم میں وہ آبجو میں گر پڑا ۔ اس کی رعنائی ، دل فریبی اور خود پسندی کی یاد تازہ کرنے کے لیے آبجو کے کنارے نرگس کا پھول شگفتہ ہوا اور یوں پہلی بار چشمِ عالم نے اس خوبصورت پھول کی شکل دیکھی جسے شعر کی دنیا میں علامت کے طور پر استعمال ہونا تھا ۔ نفسیات کی اصطلاح میں خود پسندی کا مرض نرگسیت کہلاتا ہے ۔ آپ ملاحظہ فرمائیں گے کہ لفظ بہت پیچھے رہ گئے ہیں ۔ ذہن نئی دنیاؤں کی تلاش میں بہت آگے نکل گیا ہے ۔ اب نرگس کی آنکھ سے دیکھنے کا مفہوم بھی واضح ہوا کہ ایسا انہماک ، ایسی محویت کہ

---

۱ ۔ غالب نے بھی ایک بات پیدا کی ہے :
در پردہ انھیں غیر سے ہے ربطِ نہانی
ظاہر کا یہ پردہ ہے کہ پردہ نہیں کرتے

پلکیں بھی نہ جھپکیں کہ تجلی کا جو تماشا کیا جا رہا ہے اس میں ہلکا سا خلل بھی واقع نہ ہو۔ پہلا مصرع اس مشہور فارسی مصرع کی یاد دلاتا ہے:

نظّارہ ز جنبیدنِ مژگاں گلہ دارد

اور غالب کا یہ شعر بھی یاد آتا ہے:

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے

اس تجلی کی کیا کیفیت ہوگی جس کے دیدار میں جنبشِ مژگاں بھی محوِ تماشا کو ناگوار گزرتی ہے۔ معنی کی یہ سطح اب شعر کو مجاز سے نکال کر تصوف کے حیرت خانے میں لے گئی ہے جہاں کبھی تجلی کی اس کثرت اور فراوانی کا ذکر ہوتا ہے جسے دیکھ کر سالک اور رہ رو پر حیرت طاری ہوتی ہے۔ حیرت میں آدمی گم سم، چپ چاپ، ساکت کھڑا رہ جاتا ہے۔ اور اب معانی کی ایک اور سطح کا خیال آتا ہے کہ محبوب کو دیکھ کر انسان آئینے کی طرح حیران اور چپ ہو جاتا ہے۔ کسی استاد کا شعر ہے:

من از حیرت، تو از تمکیں نہ ایمائے نہ تقریرے
چناں ماند کہ ہم زانوست تصویرے بہ تصویرے

نرگس کی آنکھ پہلے یونانی صنمیات کی طرف لے گئی تھی ۔ اب ایران میں ان ترک محبوبوں کی کثرت کی یاد دلاتی ہے جن کی آنکھیں نرگس کے پھول سے مشابہ تھیں اور یاد آتا ہے کہ نقادوں نے ان ترک محبوبوں کے متعلق یہ بڑے پتے کی بات کہی تھی کہ جب تک عاشقی ترک محبوبوں سے اور غلاموں سے منسوب رہی شعر میں سوز و گداز کا عنصر کم اور نشاط کا پہلو زیادہ نمایاں رہا۔

فانی : یوں چرائیں اس نے آنکھیں سادگی تو دیکھیے
بزم میں گویا مری جانب اشارہ کر دیا

خود اقبال کا شعر یاد آتا ہے :

یک نگہ ، یک خندۂ دزدیدہ ، یک تابندہ اشک
بہرِ پیمانِ محبت نیست سوگندے دگر

راز و نیاز کی محفلیں یاد آتی ہیں ، بیتی ہوئی صحبتیں تازہ ہوتی ہیں ، پرانے داغ ہرے ہوتے ہیں ۔ سعدی کہتا ہے :

دل و جانم بتو مشغول و نظر در چپ و راست
تا ندانند رقیبان کہ تو منظورِ منی

دوسرا شعر قیامت کی تلمیحیں اور استعارے اور تلازمے اپنے اندر مخفی رکھتا ہے ۔ یونانی صنمیات میں نرگس وہ خوبرو نوجوان ہے جو خود اپنے حسن دلفریب پر مرمٹا تھا اور ہر وقت تالاب کے کنارے بیٹھا پانی میں اپنا عکس دیکھا کرتا تھا ۔ اسی محویت و استغراق کے عالم میں وہ آبجو میں گر پڑا ۔ اس کی رعنائی ، دل فریبی اور خود پسندی کی یاد تازہ کرنے کے لیے آبجو کے کنارے نرگس کا پھول شگفتہ ہوا اور یوں پہلی بار چشمِ عالم نے اس خوبصورت پھول کی شکل دیکھی جسے شعر کی دنیا میں علامت کے طور پر استعمال ہونا تھا ۔ نفسیات کی اصطلاح میں خود پسندی کا مرض نرگسیت کہلاتا ہے ۔ آپ ملاحظہ فرمائیں گے کہ لفظ بہت پیچھے رہ گئے ہیں ۔ ذہن نئی دنیاؤں کی تلاش میں بہت آگے نکل گیا ہے ۔ اب نرگس کی آنکھ سے دیکھنے کا مفہوم بھی واضح ہوا کہ ایسا انہماک ، ایسی محویت کہ

---

۱ ۔ غالب نے بھی ایک بات پیدا کی ہے :
در پردہ انھیں غیر سے ہے ربطِ نہانی
ظاہر کا یہ پردہ ہے کہ پردہ نہیں کرتے

پلکیں بھی نہ جھپکیں کہ تجلی کا جو تماشا کیا جا رہا ہے اس میں ہلکا سا خلل بھی واقع نہ ہو۔ پہلا مصرع اس مشہور فارسی مصرع کی یاد دلاتا ہے:

نظّارہ ز جنبیدنِ مژگاں گلہ دارد

اور غالب کا یہ شعر بھی یاد آتا ہے:

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے

اس تجلی کی کیا کیفیت ہوگی جس کے دیدار میں جنبشِ مژگاں بھی محوِ تماشا کو ناگوار گزرتی ہے۔ معنی کی یہ سطح اب شعر کو مجاز سے نکال کر تصوف کے حیرت خانے میں لے گئی ہے جہاں کبھی تجلی کی اس کثرت اور فراوانی کا ذکر ہوتا ہے جسے دیکھ کر سالک اور رہ رو پر حیرت طاری ہوتی ہے۔ حیرت میں آدمی گم سم، چپ چاپ، ساکت کھڑا رہ جاتا ہے۔ اور اب معانی کی ایک اور سطح کا خیال آتا ہے کہ محبوب کو دیکھ کر انسان آئینے کی طرح حیران اور چپ ہو جاتا ہے۔ کسی استاد کا شعر ہے:

من از حیرت، تو از تمکیں نہ ایمائے نہ تقریرے
چناں ماند کہ ہم زانوست تصویرے بہ تصویرے

نرگس کی آنکھ پہلے یونانی صنمیات کی طرف لے گئی تھی۔ اب ایران میں ان ترک محبوبوں کی کثرت کی یاد دلاتی ہے جن کی آنکھیں نرگس کے پھول سے مشابہ تھیں اور یاد آتا ہے کہ نقادوں نے ان ترک محبوبوں کے متعلق یہ بڑے پتے کی بات کہی تھی کہ جب تک عاشقی ترک محبوبوں سے اور غلاموں سے منسوب رہی شعر میں سوز و گداز کا عنصر کم اور نشاط کا پہلو زیادہ نمایاں رہا۔

ذبیح اللہ صفا "تاریخ ادبیات ایران" میں لکھتے ہیں :

"ترک کنیزوں کے حسن نے جو قیامتیں برپا کی تھیں ان کا ذکر فارسی شاعری میں عام ہے ۔ جب شعرا کو انعام و اکرام سے مالا مال کیا گیا تو طبعاً انھوں نے بھی کنیزیں خریدیں اور غلام مول لیے ۔ ایرانی امرا اور شعرا ترک کنیزوں اور امردوں سے عشق کرنے لگے ۔ اس عشق کی نوعیت عجیب و غریب تھی ۔ یعنی محبوب مملوک تھا اور عاشق مالک ۔ یہی وجہ ہے کہ عاشقانہ اشعار میں وہ تاثیر نہیں جو بعد کی عشقیہ شاعری میں پائی جاتی ہے ۔ اکثر غزلوں میں محبوبوں کے اوصاف کا ذکر ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ چوتھی صدی ہجری سے ترک کا لفظ فارسی میں معشوق و شاہد کے معنی میں استعمال ہوتا ہے ۔"

یہ بھی یاد آتا ہے کہ لوگوں نے اعتراض کیا تھا کہ نرگس اور آنکھ کا کیا تعلق ہے ۔

نرگس سے مستی کے جو تصورات و افکار وابستہ ہیں اس کی بھی توجیہ ہے لیکن اس کی تفصیل کا یہ محل نہیں ۔ آپ نے ملاحظہ کیا کہ نظارہ ، جنبش مژگاں اور نرگس کی آنکھ کے معنوی تلازموں اور رابطوں سے خیال کے کتنے سلسلے پیدا ہوئے اور یہ وہ سلسلہ ہائے خیال ہیں جو فوری طور پر راقم السطور کے دل میں پیدا ہوئے ۔ دوسرے پڑھنے والے اپنی کیفیات و تاثرات کے مطابق خیالوں کے شیش محل بنائیں گے اور شعر کے معانی کی مختلف دلالتوں کا سراغ پائیں گے ۔ بال جبریل کی ایک غزل کے شعر ہیں :

نہ بادہ ہے ، نہ صراحی ، نہ دورِ پیمانہ
فقط نگاہ سے رنگیں ہے بزمِ جانانہ

کلی کو دیکھ ، کہ ہے تشنۂ نسیمِ سحر
اسی میں ہے مرے دل کا تمام افسانہ

پہلے شعر میں ''رنگین'' کا کلمہ ان تمام رمزی اور ایمائی کیفیتوں کا حامل ہے جو رنگ سے مخصوص ہوتی ہیں[1] ۔

---

۱ - یوسف حسین خاں ''اردو غزل'' میں لکھتے ہیں :

''وہ لفظ جن سے رنگ و بو کے محرکات کی تخلیق ہوتی ہے ، غزل میں خاص تاثیر پیدا کر لیتے ہیں ۔ غزل گو شاعر پر ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے نشے کی سی کیفیت طاری رہتی ہے ... بعض وقت رنگ و بو جذباتی زندگی کا استعارہ بن جاتے ہیں ۔ ان دونوں کے ذریعے تحت الشعور کی یادیں برانگیختہ ہوتی ہیں جو تخیل کا سرمایہ ہوتی ہیں ... رنگ بھی زندگی کی تازگی اور لطافت کی معنوی رمز ہے ۔ چمن اور بو کے رموز اور استعاروں سے اس کا گہرا تعلق ہے ۔ بہار جو زندگی کی بارآوری اور شادابی سے عبارت ہے ، طوفان رنگ کے سوا کچھ نہیں ، چنانچہ غالب نے ایک جگہ یہ خیال بڑی خوبی سے ظاہر کیا ہے کہ بزمِ عالم میں رنگ کا پیمانہ گردش میں ہے ... رنگ اور بو دونوں میں بے پناہ ایمائی اور طلسمی خاصیت پائی جاتی ہے ۔ مثالیں ملاحظہ ہوں :

کیوں نہ لے گلشن سے باج اس ارغواں سیما کا رنگ
گل سے ہے خوش رنگ تر اس کے حنائے پا کا رنگ

سایۂ گل داغ و جوشِ نکہت گل موجِ درد
رنگ کی گرمی ہے تاراجِ چمن کی فکر میں

ناتوانی ہے تماشائیِ عمرِ رفتہ
رنگ نے آئنہ آنکھوں کے مقابل باندھا''

(''اردو غزل'' از یوسف حسین خاں ، ص ۱۹۰ تا ۱۹۵)

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

(پچھلے صفحے کا بقیہ حاشیہ)

رنگ کے سلسلے میں یہ اشعار بھی ملاحظہ ہوں :

بہار کی سحر کاریوں سے ہوا گلستاں تمام رنگیں
فروغِ گلنار و یاسمن سے نگاہ روشن ہے شام رنگیں
فضا میں ہے اک نوائے شیریں ہوا میں ہے اک صدائے سیمیں
کسی کا جلوہ ہے یہ نگاریں کہ ہیں در و دشت و بام رنگیں
چمن چمن بلبلیں نوا زن ، بہار کے مطربانِ ہر فن
شباب سے جانِ عشق روشن ، شراب سے روحِ جام رنگیں

ان کا چہرہ ہے کہ رقصِ نور ہے بالائے نور
ان کا جلوہ ہے کہ موجِ رنگ ہے بالائے رنگ
ان کے جسمِ نازنیں کی زرنگاری کیا لکھوں
زینت آرائے دیارِ ناز ، نور افزائے رنگ

آپ کا زرتار دامن کاروانِ رنگ ہے
لہریا آنچل غبارِ کہکشانِ رنگ ہے
کیا تماشا ہے کہ نغموں پر ہے دھوکا نور کا
کیا تماشا ہے کہ نکہت پر گمانِ رنگ ہے
نیلوفر نیلم ہے گویا ، موتیا الماس ہے
آج ہر جنسِ چمن جنسِ دوکانِ رنگ ہے

رنگ ہوتا ہے رخ آرائے بہار
رنگ رہتا ہے عناں گیرِ جمال
گردشِ رنگ نشاطِ لرزاں
لرزشِ رنگ ہے تیرِ جمال

سبز رنگوں کی مہک آتی ہے
رخِ ہستی پہ چمک آتی ہے

"فقط" کا کلمہ دوسرے مصرع کی جان ہے جو معانی کی اس سطح کا سراغ دیتا ہے کہ جگمگاتی ہوئی محفلیں تو کئی دیکھی ہیں ، وہاں سب کچھ تھا لیکن رنگ نہ تھا ، وہ خاص کیفیت نہ تھی جس سے حیات کی مستی عبارت ہوتی ہے - پھر دور پیمانہ سے شراب نوشی کے کتنے آداب وابستہ ہیں جو برابر یاد آتے چلے جاتے ہیں[1] -

---

(پچھلے صفحے کا بقیہ حاشیہ)

اقبال نے بزم جاناں کی تمام رنگینی اور رعنائی اور نکہت کا تماشا دیکھا ہے تو یوں معلوم ہوتا ہے جیسے اصل میں ان میں سے کوئی چیز بھی موجود نہیں - ہاں محبوب کی نگاہ میں التفات کی موج رنگ ہے - محبت کی روشنی اور لہر ہے ، اسی سے بزم جانانہ رنگین ہوگئی ہے - بادہ ، صراحی اور پیمانے کا معنوی تعلق مستی سے ہے ، رنگینی سے نہیں - لیکن پڑھنے والا جب ان محفلوں کا تصور کرتا ہے جہاں ایک طرف موج مے کا رنگ تھا ، دوسری طرف مینائے مے کا تو اسے اس بات کا شعور ہوتا ہے کہ مستی اور رنگینی اس نگاہ کے طفیل ہے جس کے التفات نے محفل کو رنگ و نکہت سے لبریز کر دیا ہے - نگاہ سے مستی کے تصورات وابستہ ہیں اور رنگینی مستی سے مربوط ہے - کیسے کیسے منظر آنکھوں کو نظر آتے ہیں ، کیا کیا محفلیں رنگ پیرا معلوم ہوتی ہیں :

دیکھا کیے وہ مست نگاہوں سے بار بار
جب تک شراب آئے کئی دور ہوگئے

اشک میں رنگ گل ، شراب میں بو
موج بادِ بہار ہیں دونوں

چو با حبیب نشینی و بادہ پیمائی
بیاد آر حریفانِ بادہ پیما را

ہے یہ ساقی کی کرامت کہ نہیں جام کے پاؤں
اور پھر سب نے اسے بزم میں چلتے دیکھا

دوسرے شعر میں رنگ اور خوشبو کی رمزی اور ایمائی کیفیتیں اور بھی شدید تر صورت اختیار کرتی ہیں ۔ کلی کی عمر ہی کیا ہے ۔ ادھر شگفتہ ہوکر پھول بنی آدھر مرجھائی اور خاک میں مل گئی ، لیکن اس کے باوجود وہ نسیمِ سحر کے ورود کے لیے بے تاب و بیقرار رہتی ہے[1] ۔

کلی کی زندگی اور موت نسیمِ سحر کے قبضۂ قدرت میں ہیں ۔ جس موجِ صبا سے کلی کو شگفتگی اور رنگینی عطا ہوتی ہے وہی ذرا تیز ہو جائے تو کلی کی پتیوں کو پریشان بھی کر دیتی ہے اور خاک میں ملا دیتی ہے ۔ کلی اور نسیمِ بہار کا یا نسیمِ سحر کا جو تعلق ہے اس میں عجیب و غریب پہلو مستور ہیں ۔ کلی شرمائی ہوئی دلہن کی علامت بھی ہوتی ہے اور نسیمِ سحر اس پُر اسرار کیفیت کی جو رموزِ عشق سے آگاہ ہونے کے بعد پیدا ہوتی ہے[2] ۔

ظاہر ہے کہ خیال کا یہ سلسلہ اقبال کے ملحوظِ خاطر نہ تھا ۔ وہ تو اپنے دل کو کلی کہہ رہے تھے اور موجِ عشق کو نسیمِ سحر کے نام سے یاد کر رہے تھے ، لیکن جو الفاظ انھوں نے استعمال کیے ہیں

---

۱ ۔ شاد کہتا ہے :

مرغانِ قفس کو پھولوں نے اے شاد یہ کہلا بھیجا ہے
آ جاؤ جو تم کو آنا ہو ایسے میں ابھی شاداب ہیں ہم

۲ ۔ اکبر نے نسیمِ سحر اور کلیوں کی علامتوں سے کام لے کر عجب کھیل کھیلا ہے ۔ ایک غزل میں کہتا ہے :

ہوائے شب بھی ہے عنبر افشاں ، عروج بھی ہے مہِ مبیں کا
نثار ہونے کی دو اجازت محل نہیں ہے نہیں نہیں کا

صبا بھی اس کی کلی سے آئی تو مجھ کو فوراً ہوا یہ کھٹکا
کوئی شگوفہ نہ یہ کھلائے ، پیام لائی نہ ہو کہیں کا

ان کے معنوی تلازمے خیالات کے کئی سلسلے پیدا کرتے ہیں ۔ دوسرے مصرعے میں افسانے کا کلمہ نہایت بلیغ ہے ۔ بہ ظاہر یہ معلوم ہوتا ہے جیسے مراد حکایت یا داستان ہے لیکن افسانے کے مجازی معنی بھی ملحوظ رہنے چاہئیں کہ حکایتِ بے اصل کو کہتے ہیں، یعنی وہ بات کہ جس کی حقیقت ہی کچھ نہ ہو ۔ اب معلوم ہوا کہ میرے دل کا تمام افسانہ بے حقیقت ہی تھا ، بے اصل ہی تھا کہ جس طرح کلی نسیمِ سحر کی بدولت شگفتہ ہونے کے بعد فوراً پژمردگی کی شاہراہ پر گامزن ہوتی ہے اسی طرح ادھر موجِ عشق نے غنچۂ دل کو شگفتہ کیا آدھر دل کا کام تمام ہوگیا ۔

اب مندرجہ ذیل اشعار کی رمزی اور ایمائی کیفیتوں اور خیال افروزی پر غور کیجیے :

احوالِ محبت میں کچھ فرق نہیں ایسا
سوز و تب و تاب اول ، سوز و تب و تاب آخر

خلوت کی گھڑی گزری ، جلوت کی گھڑی آئی
چھٹنے کو ہے بجلی سے آغوشِ سحاب آخر

مقامِ گفتگو کیا ہے اگر میں کیمیا گر ہوں
یہی سوزِ نفس ہے اور میری کیمیا کیا ہے

---

۱ ۔ راقم السطور کی تحقیقات کے مطابق 'افسانہ' اور 'افسوں' کا مادہ ایک ہی ہے ۔ افسوں سے بھی دوسروں کے دلوں کو موم کرنے کا کام لیا جاتا ہے اور افسانہ سنا کر بھی دلوں کو متاثر کرنا مقصود ہوتا ہے ۔ افسوں کی بھی کوئی حقیقت نہیں ، افسانے کی بھی کوئی اصل نہیں ۔ محبت کی اس "افسانوی" کیفیت کے متعلق ذوق کہتا ہے (دل کو متاثر کرنے کے معنی میں) :

تاثیر محبت بھی عجب حُب کا عمل ہے
لیکن یہ عمل ہار ہے چل جائے تو اچھا

نظر آئیں مجھے تقدیر کی گہرائیاں اس میں
نہ پوچھ اے ہمنشیں مجھ سے وہ چشمِ سرمہ سا کیا ہے

نوائے صبح گاہی نے جگر خوں کر دیا میرا
خدایا جس خطا کی یہ سزا ہے وہ خطا کیا ہے

یہ اتفاق مبارک ہو مومنوں کے لیے
کہ یک زباں ہیں فقیہانِ شہر میرے خلاف

ترے ضمیر پہ جب تک نہ ہو نزولِ کتاب
گرہ کشا ہے نہ رازی، نہ صاحبِ کشّاف

سورج بُنتا ہے تار زر سے
دنیا کے لیے ردائے نوری

عالم ہے خموش و مست گویا
ہر شے کو نصیب ہے حضوری

دریا، کہسار، چاند، تارے
کیا جانیں فراقِ ناصبوری

شایاں ہے مجھے غمِ جدائی
یہ خاک ہے محرمِ جدائی

بیا کہ ساقیٔ گلچہرہ دست بر چنگ است
چمن ز بادِ بہاران جوابِ ارژنگ است

بچشمِ عشق نگر تا سراغِ او گیری
جہان بچشمِ خرد سیمیا و نیرنگ است

این تیرہ خاکداں کہ جہاں نام کردہ ای
فرسودہ پیکرے ز صنم خانۂ دل است

محمود غزنوی کہ صنم خانہ ہا شکست
زناریِ بتانِ صنم خانۂ دل است

تو باین گماں کہ شاید سرِ آستانہ دارم
بطوافِ خانہ کارے بخدائے خانہ دارم

بامیدِ آں کہ روزے بشکار خواهی آمد
ز کمندِ شہریاراں رمِ آهوانہ دارم[1]

خیالِ من بہ تماشائے آسماں بودہ است
بدوشِ ماہ و بآغوشِ کہکشاں بودہ است

کشیدی بادہ ہا در صحبتِ بیگانہ پے در پے
بنورِ دیگراں افروختی پیمانہ پے در پے[2]

دلِ تو از تب و تابِ تمنا آشنا گردد
زند بر شعلہ خود را صورتِ پروانہ پے در پے

---

۱ - امیر خسرو کا شعر ہے :

ہمہ آہوانِ صحرا سرِ خود نہادہ برکف
بامیدِ آں کہ روزے بہ شکار خواہی آمد

۲ - فارسی کے اس مشہور شعر کا فیضان اقبال کے شعر پر صاف دکھائی دیتا ہے - اقبال نے یہ شعر تضمین بھی کیا ہے :

وفا آموختی از ما بہ کارِ دیگراں کردی
ربودی گوہرے از ما نثارِ دیگراں کردی

انداز کی صفاتِ جمالی :

اب انداز یا اسلوبِ نگارش کی صفاتِ جمالی کا تذکرہ باقی رہ گیا ہے ۔ یہ صفات دو ہیں :

(۱) ترنم (Melody) ۔

(۲) نغمہ (Harmony) ۔

اس مسئلے کا حل موسیقی اور شعر کے باہمی تعلق میں پوشیدہ ہے ۔ ہم جانتے ہیں کہ شیریں آوازوں کی تکرار کو ترنم کہتے ہیں ۔ جیسے کوئی سرگم یا سارے گا ما پا دھا نی بہ تسلسل بجاتا جائے تو ایک قسم کا ترنم تو ضرور پیدا ہوگا لیکن سُروں کے اپنے مقام پر رہنے سے نغمہ نہیں پیدا ہوگا ۔ ترنم کی کیفیت یہ ہے کہ حروفِ علت یعنی الف ، واؤ اور یای یا حروفِ صحیح کی اس طرح تکرار کی جائے کہ سامع اس سے لطف اندوز ہو ۔ بیش تر یہ تکرار ہی سُر یا حرفِ علت یا حرفِ صحیح کی ہوتی ہے ۔ دو کی بھی ہو جاتی ہے ۔ ترنم کی کھلی مثالیں دیکھنے کے لیے فارسی میں قاآنی کا کلام دیکھیے کہ پڑھنے والا چاہے اس بات سے واقف ہو یا نہ ہو کہ شعر کی ترتیل ہو رہی ہے ، وہ اس بات کا شعور حاصل کرتا ہے کہ شعر کی صفتِ ترنم ظہور میں آ رہی ہے ۔ مثلاً قاآنی کے ان اشعار پر غور کیجیے :

کشودی زلفِ قیر آگیں جہاں را قیرواں کردی
نمودی چہرِ مہر آئیں زمیں را آسماں کردی

نگارا ، دلبرا ، یارا ، دل آراما ، وفا دارا
خجل زیں نامہا بادی کہ مارا بے نشاں کردی

یا اس قصیدے پر غور فرمائیے :

ہر زمانے یکہ بہ آں ترکِ سروکار افتد
صلح خیزد ز میاں کار بہ پیکار افتد

اس میں یہ شعر واقع ہوا ہے :

مست در بستر من افتد و رندان دانند
حالتِ مست کہ در بستر ہشیار افتد

صبح گر حال منم عرضہ نماید بر شاہ
کارم از بیم بہ سوگند و بہ انکار افتد

حضرت علی رضاؓ کی تعریف میں جو قصیدہ ہے وہ ترنم میں اپنی نظیر آپ ہے :

بہ گردوں تیرہ ابرے بامدادں برشد از دریا
جواہرِ خیز و گوہر بیز و گوہر ریز و گوہر زا

اور ایک قصیدے کے یہ اشعار شنیدنی ہیں :

کنوں کز شنبلید و ارغوان و یاسمن دارد
چمن تمکین ، دمن تزئین ، زمین آئین ، زمن زیور

بہ صحنِ باغ و طرف راغ و زیرِ سرو و پائے جو
بنہ گام و بجو کام و بخور جام و بکش ساغر

اردو میں جوش کے ہاں ، حفیظ جالندھری کے ہاں اور علامہ اقبال کے ہاں ترنم کا رنگ اکثر پایا جاتا ہے کہ اشعار میں وہی حروف علت یا حروفِ صحیح جھولتے ہیں ۔ علامہ مرحوم کا ایک پرانا بند ہے :

تلوار تیری دہر میں نقادِ خیر و شر
بہروز ، جنگ توز ، جگر سوز ، سینہ در

رایت تری سپاہ کا سرمایۂ ظفر
آزادہ ، پر کشادہ ، پری زادہ ، یم سپر . . . .

اسی طرح ان اشعار پر غور کیجیے کہ حروفِ علت یا حروف صحیح کی تکرار سے کس طرح نغمہ پیدا ہوتا ہے :

وہ مشرق کا ستارا ماہ پارہ عالم آرا تھا
وفا کے دیوتا نے دلبری کا روپ دھارا تھا

اس شعر میں الف کی تکرار اور 'ر' کی تکرار دیدنی اور شنیدنی ہے -

یہاں راقم السطور اپنا موقف واضح کر دینا چاہتا ہے کہ اس کے خیال میں حروفِ تہجی (اردو) کی ترتیب غنائی ہے اور ان کی ترتیب یہ ہے :

شُدھ ، تیور ، کومل ، اَت تیور ، اَت کومل

جب کسی سلسلے میں سے کوئی سُر کرے گا تو اسی ترتیب سے کرے گا اور اسی ترتیب سے ظاہر ہوگا :

ب	پ	ت	ٹ	ث
↓	↓	↓	↓	↓
شدھ	تیور	کومل	ات تیور	ات کومل

جب سُر کم ہوں گے تو اسی ترتیب سے کم ہوں ، مثلاً اگر کسی سلسلے میں تیور نہیں ہے تو اَت کومل بھی نہیں ہوگا - سُروں کے استعمال سے جہاں چڑھے ہوئے سُر مثلاً پ ، غ ، ٹ لگائے جاتے ہیں وہاں جذبات کی شدت کا بیان مقصود ہوتا ہے اور جہاں کومل سُر لگائے جاتے ہیں وہاں لطیف، نفیس اور نازک جذبات کی ترجمانی مقصود ہوتی ہے - دیکھیے س ش میں س شدھ اور ش تیور سُر واقع ہوا ہے

اس لیے ش کی تکرار سے جذبے کی شدت اور س کی تکرار سے اس کی نعوست کا اظہار ہوگا۔

مصحفی جو ان رموز کا رازدار ہے، دیکھیے ش کو جو تیور یا چڑھا ہوا سُر ہے، کس طرح استعمال کرتا ہے:

شب وہ ان آنکھوں کو شغلِ اشک باری دے گئے
لے گئے خواب ان کا اور اختر شماری دے گئے

خواب و خور صبر و سکوں اک بار سب جلتا رہا
بے قرار اپنے کو ایسی بے قراری دے گئے

کر ہوا عزم سفر، ان کا سحر ہر مصحفی
وقتِ شام آ کر مجھے اپنی کٹاری دے گئے

ان اشعار میں ش کا چڑھا ہوا سُر اور ر کی تکرار ترنم کا رنگ پیدا کرتی ہے۔ اسی طرح خیال افروزی کے سلسلے میں یعنی معانی کی مختلف سطحیں اور تہیں دریافت کرنے کے سلسلے میں غالب نے کئی جگہ اپنے کمالِ فن کا اظہار کیا ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ فرمائیے:

مقدمِ سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر سازِ صدائے آب تھا

تمثالِ جلوہ عرض کر اے حسن کب تلک
آئینۂ خیال میں جھانکا کرے کوئی[1]

---

۱ - یہ نہایت بلیغ اور معنی خیز شعر ہے۔ ہر شخص اپنے دل میں ایک تمثالِ خیال، ایک معیاری پیکرِ حسن لیے پھرتا ہے۔ فن کار کو اسی کی جستجو بے تاب رکھتی ہے اور جب کہیں اس تمثالِ خیال کا کوئی پہلو نظر آ جاتا ہے تو فن کار بے تاب ہو جاتا ہے۔ یہ
(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

دل شکستن سے بھی ہے مایوس یا رب کب تلک
آب گینہ کوہ پر عرض گراں جانی کرے

رونق ہستی ہے عشق خانہ ویراں ساز سے
انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں

تماشا کر اے محو آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالب
تماشائے اہل کرم دیکھتے ہیں

(پچھلے صفحے کا بقیہ حاشیہ)

تمثال خیال وہ تصور ہے جو فن کار نے بچپن سے لے کر آغاز بلوغت تک اپنے ذہن میں ایک معیار کی طرح قائم رکھا تھا - اس میں لب کسی کے ہوتے ہیں ، آنکھیں کسی کی ، باتیں کرنے کی ادا کسی کی - یہ مرکب تمثال خیال یا معیاری پیکر جمال زندگی میں نہیں ملتا اور اس کی جستجو میں فن کار اپنے بہترین نغموں سے کام لیتا ہے - اقبال نے ایک اور سطح پر اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے :

مرے گلو میں ہے اک نغمہ جبرئیل آشوب
سنبھال کر جسے رکھا ہے لامکاں کے لیے

اسی زمین میں شیفتہ کے یہ شعر بھی شنیدنی ہیں :

فسانے اپنی محبت کے سچ ہیں پر کچھ کچھ
بڑھا بھی دیتے ہیں ہم زیب داستاں کے لیے

نہ خاکیوں سے تعلق نہ قدسیوں سے ربط
نہ ہم زمیں کے لیے ہیں ، نہ آسماں کے لیے

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہ بر کو میں

پھر بے خودی میں بھول گیا راہِ کوئے یار
جاتا وگرنہ ایک دن اپنی خبر کو میں

ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

مٹتا ہے فوتِ فرصتِ ہستی کا غم کوئی
عمرِ عزیز صرفِ عبادت ہی کیوں نہ ہو

حالی کا یہ شعر بھی اس سلسلے میں بہت پہلودار ہے :

دی ہے زاہد نے کن آداب کی تکلیف نہ پوچھ
ایسے الجھاؤ ترے کاکلِ پیچاں میں نہیں

اور وہی کہتا ہے :

مے تند و ظرفِ حوصلۂ اہلِ بزم تنگ
ساقی سے جام بھر کے پلایا نہ جائے گا

روٹھیں نہ بات بات پہ کیوں ، جانتے ہیں وہ
ہم وہ نہیں کہ ہم کو منایا نہ جائے گا

حسرت نے ”نکاتِ سخن“ میں کچھ شعر نقل کیے ہیں کہ خیال افروزی کے سلسلے میں اپنی نظیر آپ ہیں :

ڈھلا ہے رنگ لیکن روپ ہے رخسارِ جاناں پر
ابھی باقی ہے کچھ کچھ دھوپ دیوارِ گلستاں پر

کہاں گلوں کے وہ تختے وہ لالہ زار کہاں
بہار کو تو نظر لگ گئی ، بہار کہاں ؟

رہرو ہر ایک بہرِ تماشا ٹھہر گیا
ٹھہرے وہ جس جگہ وہیں میلا ٹھہر گیا

غربت کی صبح میں بھی نہیں ہے وہ روشنی
جو روشنی کہ شامِ سوادِ وطن میں تھی

گو ابر گھرا ہوا کھڑا ہے
آنسو بھی تُلا ہوا کھڑا ہے

ہے موسمِ گل ، چمن میں ہر نخل
پھولوں سے لدا ہوا کھڑا ہے

غنچے تری غنچہ دہنی کو نہیں پاتے
ہنستے ہیں مگر تیری ہنسی کو نہیں پاتے

کافر عشق ہو گئے آخر
ان بتوں کا کہا کیے ہی بنی

رات ساقی بغیر تھام کے دل
زہر کا گھونٹ پی لیے ہی بنی

وہ تبِ عشق تمنا ہے کہ پھر صورتِ شمع
شعلہ تا نبضِ جگر ریشہ دوانی مانگے

خانۂ ویراں سازیِ حیرت تماشا کیجیے
صورتِ نقشِ قدم ہوں رفتۂ رفتارِ دوست

سائے کی طرح ساتھ پھریں سرو و صنوبر
تو اس قدِ دل کش سے جو گلزار میں آئے

رکھتے ہو تم قدم مری آنکھوں سے کیوں دریغ
رتبے میں مہر و ماہ سے کمتر نہیں ہوں میں

شیفتہ: عشاق سے نگاہ نہ رکھیو دریغ تم
پاتے ہیں لوگ خدمتِ اہلِ نظر سے فیض

زکی دہلوی:

کتنے رہرو مٹے کہ راہ میں ہے
کارواں کارواں غبار ہنوز

آتش: سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے
ہزار ہا شجرِ سایہ دار رہ میں ہے

نہ بدرقہ ہے، نہ کوئی رفیق ساتھ اپنے
فقط عنایتِ پروردگار راہ میں ہے

کہیں تو جام دھرا ہے کسی طرف ساغر
کدھر جھکائے سر انساں کدھر نماز کرے

قائم یہ جی میں ہے کہ تقیدؔ سے شیخ کی
اب کے جو میں نماز کروں ، بے وضو کروں

محفلِ وعظ تو تا دیر رہے گی قائم
یہ ہے میخانہ ابھی پی کے چلے آتے ہیں

حلقے میں قلندروں کے آ کر
تحقیق تمام ہو گئی ہے

اقبال کے ساتھ خیال افروزی کے سلسلے میں غالب کا خیال ضرور آتا ہے ، کیونکہ وہ بھی مدعی ہے کہ :

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آئے

پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ پروفیسر یوسف حسین خان کے خیال میں ہر لفظ میں ایک جوہری توانائی موجود ہوتی ہے جس کی رنگا رنگی اور تاب ناکی شعر کو روشن اور درخشاں کر دیتی ہے ۔ غالب کے ہاں بھی الفاظ ایسی ترتیب ، موزونیت اور سلیقے سے استعمال ہوتے ہیں کہ خیال افروزی کی پراسرار صفت پیدا ہو جاتی ہے ۔ مثال کے طور پر وہ ایک مشہور غزل میں کہتا ہے :

اگلے وقتوں کے ہیں یہ لوگ انھیں کچھ نہ کہو
جو مے و نغمہ کو اندوہ ربا کہتے ہیں

عام طور پر یہی سمجھا جاتا ہے کہ شراب پینے سے ایک انبساط کی کیفیت اور ایک نشاط کی صورت ظاہر ہوتی ہے ۔ یہی موسیقی کے متعلق تصور کیا جاتا ہے ۔ بات یہ ہے ۔ کہ عام ذہنوں میں موسیقی کسی

خوش شکل مغنیہ کی ادا کاری سے مربوط ہوتی ہے اور وہ یہ جان بھی نہیں سکتے کہ موسیقی میں ایسی ایسی لطیف ، غم انگیز اور پُر سوز کیفیات موجود ہیں جن کا ذکر بھی ان لوگوں کو حیرت انگیز معلوم ہوتا ہوگا ۔ اسی طرح عام لوگ شراب کو ، محض زندگی سے فرار کا ایک ذریعہ تصور کرتے ہیں اور ان کے ذہن میں شراب پینے والے کی یہ تصویر ہوتی ہے کہ پی رہا ہے اور جھوم رہا ہے ۔ ان لوگوں کو کیا معلوم کہ فن کار شراب کی کیفیت سے اور نغمے کی صورت سے ایسے ایسے حیرت انگیز کوائف سے متکیف ہوتے ہیں کہ ان کے تصور میں بھی نہیں آ سکتا ۔ فن کار تو فن لطف کو زندگی کا خلاصہ اور اس کی آخری قدر سمجھتا ہے، اور جیسا کہ شوپنہار نے لکھا ہے، اس کے ہاں فن لطیف کا اثر محض فرار کی کیفیت نہیں اختیار کرتا بلکہ وہ زندگی کے ایسے دقایق و رموز پر مطلع ہوتا ہے جن کی حیرت انگیزی اور دل آویزی خود اس کے لیے ایک عجیب چیز ہوتی ہے ۔

غالب تو خود کہتا ہے :

مے سے غرض نشاط ہے کس روسیاہ کو
یک گونہ بے خودی مجھے دن رات چاہیے

یہ بے خودی دراصل فن کار کی یہ کاوش ہے کہ وہ زندگی کے روزانہ مشاغل کی اکتا دینے والی صورت سے نجات پا جائے اور ایک ایسی کیفیت حاصل کرے جو تمام لطیف کیفیات کا خلاصہ ہو۔ سماع میں ، صوفیہ کے ہاں بعض اشعار پر جس طرح انھوں نے وجد کیا ہے بلکہ جان دے دی ہے ، وہ کسی سے پوشیدہ نہیں ہے ۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ موسیقی محض انبساط کے حصول کا ذریعہ ہی نہیں ہے بلکہ ایسی کیفیات کے حصول کا وسیلہ بھی ہے جو عام لوگوں کو بہت کم نصیب ہوتی ہیں ۔ موسیقی کے ماہر بعض اوقات یہ تصور کرتے

ہیں گویا خود راگ یا راگنی کسی صورتِ خاص میں مجسم ہوکر ان کے سامنے موجود ہے ۔ پنڈت دیاشنکر نسیم کہتا ہے :

وہ ناچنے کیا کھڑی ہوتی تھی
خود راگنی آ کھڑی ہوتی تھی

فن کار کا تعلق دوسرے فنونِ لطیفہ سے کتنا گہرا اور کتنا پراسرار ہوتا ہے اس کا اندازہ اسی سے لگا لیجیے کہ غالب خود اپنی نفسی کیفیات کو بیان کرتے وقت موسیقی ہی سے کیفیات مستعار لیتا ہے اور خود کہتا ہے :

پُر ہوں میں شکوے سے یوں راگ سے جیسے باجا
اک ذرا چھیڑیے پھر دیکھیے کیا ہوتا ہے

بات یہ ہے کہ فن کار فنون لطیفہ کے متعلق جو نظریات رکھتے ہیں وہ عام لوگوں کے تصوراتِ و افکار سے بالکل مختلف ہوتے ہیں ۔ خود غالب جب کسی معیاری مغنی کی جستجو میں نکلتا ہے تو کہتا ہے :

ڈھونڈے ہے اس مغنّیِ آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

غالبؔ نے یہ کہہ کر کہ :

اگلے وقتوں کے ہیں یہ لوگ انھیں کچھ نہ کہو
جو مے و نغمہ کو اندوہ ربا کہتے ہیں

ایک خاص کیفیت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ فن کار ، فنونِ لطیفہ کو عام لوگوں کی نظر سے نہیں دیکھتا ۔ وہ اپنی مشہور مثنوی ''مغنی نامہ'' میں ، نغمے کی بعض کیفیات کا ذکر کرتا ہے جن سے عام لوگ متکیف نہیں ہوتے ۔ یہ شعر شنیدنی ہیں اور غالب کے

اردو شعر کی تفسیر :

مغنی نامہ : مغنی دگر زخمہ بر تار زن
گل از نغمۂ تر بہ دستار زن

بہ پردازش آن گل افشاں نوای
نگویم غم از دل دل از من ربای

دل از خویش بردار و بر ساز نہ
ہم از خویش گوشے بر آواز نہ

ساقی نامہ :

بیا ساقی آئین جم تازہ کن
طراز بساط کرم تازہ کن

بہ پرویز از مے درودے فرست
بہ بہرام از نے سرودے فرست

بہ دور پیاپے بہ پیمانۂ مے
بہ شور دمادم بہ فرسائۂ نے

نشاں ہائے راز خیال خودیم
نوا ہائے ساز خیال خودیم

خوشت باد غالب بہ ساز آمدن
نوا سنج قانون راز آمدن

کہ چوں سینہ کم تر دہد بانگ خوں
بہ نشتر گشای رگ ارغنوں

یہ جو سینہ خون کم دیتا ہے اور آواز خون کم آتی ہے تو اس کو نشتر سے کشادہ کرنا چاہیے ۔ یہ معیار اور یہ تصور موسیقی کا عرفی کے اس مشہور شعر کی یاد دلاتا ہے :

نوا را تلخ تر می زن چو ذوقِ نغمہ کم یابی
حدی را تلخ تر می خوان چو محمل را گراں بینی

اور فنون لطیفہ کے اسی تصور سے متاثر ہوکر اقبال نے غالباً عرفی کے متعلق کہا تھا :

محل ایسا کیا تعمیر عرفی کے تخیل نے
تصدق جس پہ حیرت خانۂ سینا و فارابی

خیال افروزی کے سلسلے میں ایک بات اور ملحوظِ خاطر رہنی چاہیے کہ غالب بعض اوقات اس کیفیت خاص سے متاثر ہوتے ہیں جسے باڈلیئر اختلال حواس یا امتزاجِ حواس کہتا ہے ۔ یہ وہ منزل ہے جہاں نکہت نغمہ بن کر ، نغمہ کیف مے بن کر اور رنگ بو بن کر ظاہر ہوتا ہے ۔ غالب اس کیفیت سے بھی متکیف ہوا ہے اور اس سلسلے میں اس کے شعر اپنے رنگ میں بے نظیر ہیں ۔ وہ کہتا ہے :

نشہ[1] ہا شاداب رنگ و ساز ہا مستِ طرب
شیشۂ مے سروِ سبزِ جوئبارِ نغمہ ہے
ہم نشیں مت کہہ کہ برہم کر نہ بزمِ عیش دوست
واں تو میرے نالے کو بھی اعتبارِ نغمہ ہے

---

۱ - آج کل کا یہ شعر بھی سن لیجیے :

ساز کی آواز پر دھوکا ہے موجِ رنگ کا
پھول کی رنگینیوں پر اعتبارِ نغمہ ہے

اسی طرح میر انیس نے چڑھے ہوئے سُر استعمال کر کے تلوار کی چاٹ بھرت دکھائی ہے :

کیا کیا چمک دکھاتی تھی سر کاٹ کاٹ کے
تنتی تھی کیا تنوں سے زمیں پاٹ پاٹ کے

پانی جو تھی پئے ہوئے وہ گھاٹ گھاٹ کے
دم اور بڑھ گیا تھا لہو چاٹ چاٹ کے

ان اشعار میں بھی چڑھے ہوئے سُر یا تیور سُر یعنی ج کے مقابلے میں چ کی بہار دیکھیے - اسی طرح ت کے مقابلے میں ٹ چڑھا ہوا سُر ہے اس لیے جذبے کی شدت کا اظہار کرتا ہے :

بہار آئی ، اک دھوم سی مچ گئی
عروسِ چمن رنگ میں رچ گئی

شگوفے لگے شاخ پر پھوٹنے
عنادل کے چھکے لگے چھوٹنے

ترنم کے متعلق تو واضح ہو گیا کہ جذبے کی نوعیت کے مطابق حروفِ علت یا حروفِ صحیح کی تکرار سے پیدا ہوتا ہے -

نغمہ :

نغمہ ، البتہ زیادہ پیچیدہ کیفیت ہے - اس میں حروف علت اور حروفِ صحیح اس طرح ممزوج ہوتے ہیں گویا ایک خاصّ کیفیت کا شعور ہوتا ہے - یہی کیفیت نغمہ کی ہے - جہاں حروف علت اور حروف صحیح اس طرح امتزاج سے استعمال کیے جائیں گے کہ ان میں ایک خاص ترتیب اور ہم آہنگی نظر آئے گی ، نغمہ پیدا ہوگا - ان اشعار پر غور کیجیے - خود ہی معلوم ہو جائے گا کہ حروفِ علت اور حروفِ

صحیح کے فن کارانہ امتزاج سے ایک خاص لے پیدا کی گئی ہے - اسی کو نغمہ یا Harmony کہتے ہیں -

جوش کی یہ نظم نغمے کی بہت اچھی مثال ہے:

خزاں کے جور سے ہرچند خوار ہیں ہم لوگ
مگر امانتِ فصلِ بہار ہیں ہم لوگ

جلال چھو نہیں سکتا ہے باد و باراں کا
وہ دستِ غیب کے نقش و نگار ہیں ہم لوگ

چمن میں سنتے ہیں ہر صبح نغمۂ الہام
امینِ زمزمۂ شاخسار ہیں ہم لوگ

حیات کی ابدی رات کے اندھیرے میں
چراغِ عابدِ شب زندہ دار ہیں ہم لوگ

بجھے پڑے ہیں زمانے کے ہاتھ سے ہرچند
مگر پیمبرِ برق و شرار ہیں ہم لوگ

اسی طرح جوش کے ان اشعار پر غور کیجیے کہ حروفِ علت اور حروفِ صحیح کے امتزاج سے کیسا نغمہ پیدا کیا گیا ہے:

ہم پہ یہ مرحمت نہ کی ہوتی
داورا! زندگی نہ دی ہوتی

اور اگر ناگزیر تھی ہستی
تو حقیقی و سرمدی ہوتی

کاش اپنے خمیر میں یا رب
خوئے تسلیم و بندگی ہوتی

علامہ اقبال کے ہاں بھی نغمے کا شعور بہت فن کارانہ ہے ۔ مثلاً :

غم زندگی ، سم زندگی ، دم زندگی ، رم زندگی
سم غم نہ کھا ، غم رم نہ کر کہ یہی ہے شانِ قلندری

کلہٗ جفائے وفا نما کہ حرم کو اہلِ حرم سے ہے
کبھی بت کدے میں کروں بیاں تو کہیں صنم بھی ہری ہری

نئی نسل نے بھی اپنے اشعار کے اندرونی آہنگ سے ایک وزن اور ایک نغمہ پیدا کیا ہے ۔ اس لیے اس مرحلے پر ترنم اور نغمے کے مسائل بہت متنازعہ فیہ ہیں کہ نئی نسل کے آہنگ اور وزن کو سمجھنے کے بعد ہی ہم دراصل ترنم اور نغمے کے صحیح معانی متعین کر سکتے ہیں ۔ اب تک جو سمجھ میں آئے تھے ان کا میں ذکر کر چکا ۔